FILM

MONICA VITTI

● NR 1 (1100) ● ROK XXV ● 4 STYCZNIA 1970 ● CENA 3 ZŁ ●

NOWOŚCI WFO

„Siarkowe pejzaże" reż. Radosława Sobeckiego i operatora Ryszarda Frankowskiego — to film o polskiej siarce i o metodach jej wydobywania. Chodzi tu o metodę odkrywkową i o metodę podziemnego wytapiania — które są wielkim sukcesem polskiej myśli technicznej.

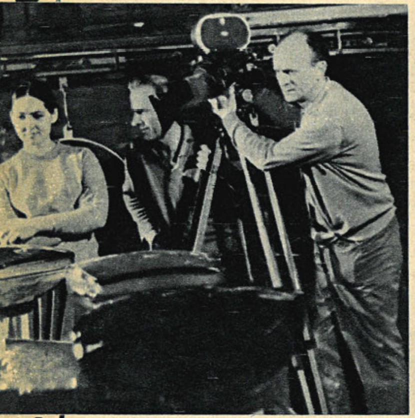
Reż. Tadeusz Kowalczyk skończył realizację filmu **„Police — etap pierwszy"** — o wielkiej budowie kombinatu nawozów sztucznych w Jasienicy koło Szczecina.

Reżyser Jerzy Gaus zrealizował film **„W Pudliszkach"**, w którym pokazuje pracę kombinatu rolno-przetwórczego. Jest to godny naśladowania model współpracy przemysłu spożywczego z wielkotowarowym gospodarstwem rolnym.

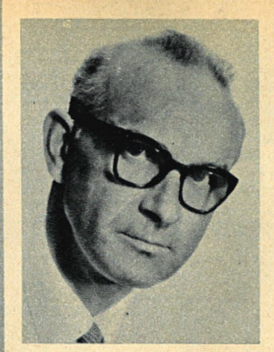
„Do końca przerwy pozostało 10 minut" — to tytuł filmu ukazującego działanie urządzeń technicznych w nowoczesnym teatrze. Autor stara się uchwycić klimat, jaki panuje za kulisami w czasie, gdy publiczność oczekuje dalszego ciągu spektaklu. Zdjęcia realizowano podczas przedstawienia „Fausta" w Teatrze Wielkim w Łodzi. Reżyserem filmu jest Leszek Skrzydło, operatorem — Seweryn Bącała.

Film **„To moja wina"** jest kolejnym fabularnym utworem dla młodocianego widza, zrealizowanym przez reż. Wojciecha Fiwka i operatora Stanisława Śliskowskiego. Wakacyjne przygody czterech bohaterów są okazją do poruszenia ważkich problemów dydaktycznych.

Reż. Jerzy Popiel-Popiołek zrealizował film o kineskopach, w którym wyjaśnia, jak powstaje obraz na szklanym ekranie i dzięki czemu możemy oglądać program, który rejestruje kamera telewizyjna. Film nosi tytuł **„Tajemnice kineskopu"** (zdjęcie niżej).



SPOTKANIA I ROZMÓWKI



Z WOJCIECHEM FIWKIEM

Od lat specjalizuje się w krótkich filmach fabularnych dla dzieci. Zrealizował m. in. „Na harcerskim biwaku", „Ostatnia wycieczka", „Białe pióro" (nagroda w Poznaniu — 1965), „Romek i Anka" (nagroda w La Plata), „Gitara", „Tchórz", „Na szlaku".

— Jak to się stało, że od tylu lat pozostaje pan wierny tematyce i widowni dziecięcej?

— Chyba spodobała mi się praca z młodocianym aktorem. Ktoś powiedział, że cudowne dzieci widuje się tylko na ekranie. To chyba prawda: na ogół bardzo trudno prowadzić młodego aktora przed kamerą. Ale za to tym większa satysfakcja, jeśli się czasem coś uda. O moim pierwszym samodzielnym filmie „Na harcerskim biwaku" mówiono, że ożywia wspomnienia z dzieciństwa. To także w jakiejś mierze wpłynęło na moją decyzję.

— Jakie cele stawia pan swoim filmom?

— Powinny one na pewno zawierać wartości wychowawcze. Na ogół uważa się, że moje filmy są bardziej obciążone dydaktyzmem niż utwory innych reżyserów. Może to prawda. Osobiście sądzę, że owe sugestie wychowawcze powinny być harmonijnie zespolone z fabułą. Muszą tkwić wewnątrz filmu, wynikać z niego; mamy bowiem do czynienia z widownią wrażliwą i czułą, która na zbyt jawne zapędy dydaktyczne reżysera może zareagować przekorą.

— Czy filmy dla dzieci cieszą się powodzeniem?

— Nie zawsze. Zbyt silną konkurencją są filmy dla dorosłych. Nie jest dla nikogo tajemnicą, że dzieci je oglądają, zwłaszcza w telewizji. Filmy dla dorosłych są oczywiście bardziej atrakcyjne, mali widzowie utożsamiają się z ich bohaterami, dostarcza im to bardzo silnych przeżyć emocjonalnych. W konfrontacji z takimi utworami nasze filmy dziecięce wypadają blado. Nie ma tu owego rozmachu, wielkich emocji — i to nie tylko ze względu na rygory dydaktyczne, ale może przede wszystkim — produkcyjno-finansowe. Innymi słowy — zamiast walki na śmierć i życie, jest u nas przygoda na wakacjach, zamiast pistoletu — piłka nożna, zamiast samochodów czy helikopterów — rower. Twierdzi się, że dziecko dysponuje bogatą wyobraźnią, że nawet z namiastki potrafi sobie stworzyć coś niezwykłego. Tak, ale dziś — gdy telewizja przekazuje w każdej chwili „prawdziwe" emocje — namiastki przestają wystarczać.

— Film dziecięcy nie ma więc dużych szans u młodej widowni?

— Tak źle nie jest. Mimo wszystko dzieci lubią filmy, których bohaterami są ich rówieśnicy. Trzeba jednak dbać o atrakcyjność. Wiele zależy tu od scenerii: morze, jeziora, góry — oglądane są z większą przyjemnością niż korytarz szkolny czy podwórko. Ale chyba najważniejsza jest staranność realizacji.

Niestety, gatunek dziecięcy nie jest na ogół traktowany tak, jak należy. Dam konkretny przykład: od reżysera filmów dziecięcych oczekuje się zazwyczaj, by zmieścił się w ramach utworu dwu-, najwyżej trzyaktowego. Takie ograniczenie metrażu pociąga za sobą często zbanalizowanie problemu, uproszczenie opowiadania, charakterów. Myślę, że metraż powinien być dostosowany do potrzeb tematu.

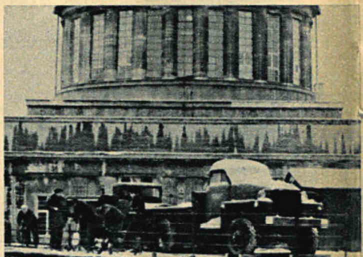
Rozmawiał: ski

JUBILEUSZ FILMU NA BIAŁOSTOCCZYŹNIE

Dni Filmu Polskiego były szczególnie uroczyście obchodzone na Białostocczyźnie. Tu już jesienią 1944 roku działały pierwsze kina objazdowe, a na przełomie grudnia i stycznia 1945 rozpoczęło pracę kino „Wolność" w Hajnówce — pierwsze w kraju kino stałe.

Komitet organizacyjny obchodów Dni Filmu Polskiego zorganizował wraz z „Gazetą Białostocką" plebiscyt na najpopularniejszą aktorkę, aktora, reżysera i najpopularniejszy film. Zwyciężyli: Pola Raksa, Stanisław Mikulski, Andrzej Wajda i „Pan Wołodyjowski". Wręczenie nagród — Białowieskich Żubrów — odbędzie się w styczniu.

Z okazji Dni Filmu Polskiego ukazało się w Białymstoku jubileuszowe wydawnictwo „Z X Muzą po Białostocczyźnie", w którym przedstawiono osiągnięcia i zasługi województwa w rozwoju kinematografii.



W Warszawie przebywała ekipa filmu radzieckiego „Wyzwolenie Europy", która realizowała sceny forsowania Wisły i wyzwolenia Warszawy w styczniu 1945 roku. Jak już pisaliśmy, film ukaże najważniejsze wydarzenia ostatnich lat II wojny światowej, od bitwy pod Kurskiem aż po zdobycie Berlina — i składać się będzie z pięciu części. Na zdjęciu z lewej — reżyser Jurij Ozierow; powyżej — scena z realizacji: z lewej stoją Ignacy Machowski i Wieńczysław Gliński.

KUPILIŚMY

„UCIECZKA W KAJDANACH". Słynny sensacyjny film Stanleya Kramera („Ostatni brzeg") z roku 1958. Dwaj skazańcy — biały i Murzyn — uciekają z więzienia, skuci łańcuchem. W rolach głównych Tony Curtis i Sidney Poitier.

„OPERACJA NEGLIŻ". Jeden z ostatnich filmów Kaneto Shindo („Kobieta diabeł"). Opowieść o matce i córce, które pracują jako fordanserki w nocnym lokalu. Grają: Nobuko Otowa, Eiko Yamagishi, Taiji Tonoyama. Film dla kin studyjnych.

„ŁOWCY SKALPÓW". Amerykański western z 1968 roku. Historia trapera, któremu Indianie zabierają zdobyte skóry zwierząt futerkowych — dając w zamian... Murzyna. Grają: Burt Lancaster, Ossie Davis, Shelley Winters i Telly Savalas.

„TU JEST TWOJE MIEJSCE". Szwedzki film ukazujący edukację życiową młodego chłopca w okresie I wojny światowej. Świetnie odtworzony obraz stosunków obyczajowych i społecznych epoki. Grają: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Per Oscarsson. Reżyserował Jan Troell. Film dla DKF-ów.

„ŻÓŁTA ŁÓDŹ PODWODNA". Pełnometrażowy film rysunkowy, znany z grudniowego Przeglądu Filmów Angielskich. Beatlesi płyną na odsiecz krainie big-beatu, opanowanej przez ponuraków. Reżyserował George Dunning.

NOWE FILMY

Skierowano do realizacji film **„Prolog"** — opowieść o dwóch Polakach, którzy w okresie Wiosny Ludów przedzierają się na Węgry, by wstąpić do oddziałów generała Bema. Reżyserem będzie Stanisław Różewicz, kierownikiem produkcji — Włodzimierz Śliwiński (Zespół TOR).

W pierwszych dniach stycznia rozpoczęły się zdjęcia do filmu **„Twarz anioła"**. Jest to historia grupy dzieci, więzionych w hitlerowskim obozie koncentracyjnym dla nieletnich w Łodzi. Reżyseruje Zbigniew Chmielewski, operatorem jest Stanisław Loth, kierownikiem produkcji — Tadeusz Baljon (zespół NIKE).

Reżyser Jerzy Afanasjew rozpoczął w wytwórni we Wrocławiu realizację filmu **„Prom"**. Opowie on o dramatycznej walce o życie osadników, płynących promem, który prąd rzeki znosi ku zaminowanej zatoce. Operatorem jest Antoni Nurzyński, kierownikiem produkcji — Stanisław Daniel. W rolach głównych wystąpią: Ryszard Ronczewski, Elżbieta Starostecka i Maria Chwalibóg. Na zdjęciu powyżej: model promu zbudowany na dziedzińcu Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu.

Po kolaudacji jest film **„Nie ma powrotu Johnny"** reż. Kaveh Pur Rahnamy.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

MEDIUM COOL

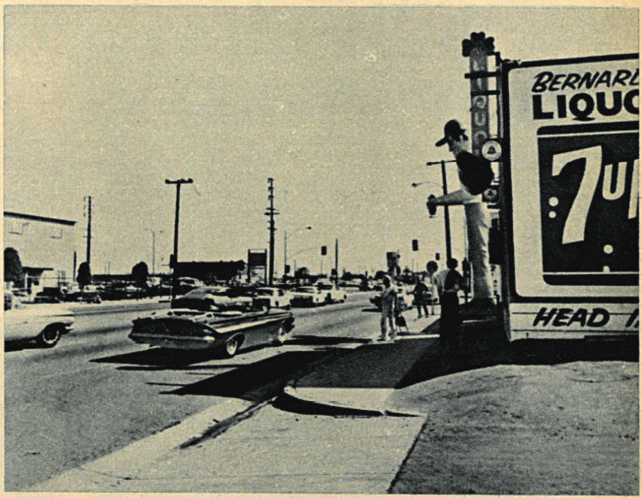
Haskell Wexler jest jednym z najbardziej wziętych operatorów Hollywoodu. Współpracował z Elią Kazanem przy jego filmie „Ameryka, Ameryka". Uchodził za „nowoczesnego", nie na tyle jednak, by wielcy producenci bali się angażować go do kosztownych filmów rozrywkowych. I oto Wexler — zdawałoby się mocno zasiedziały produkt konformistycznego kina amerykańskiego — odczuwa nagle potrzebę przejęcia reżyserskiej batuty, ale bynajmniej nie po to, żeby zarobić więcej dolarów. Realizuje „Medium Cool" jeden z najwymowniejszych filmów o prawdziwej Ameryce doby dzisiejszej — i zdobywa Grand Prix w Mannheim-1969. (Tytuł to wyrażenie z żargonu hippiesów, można je przełożyć na „Wolnego!", co ma tu sens ironiczny).

Jest to rzeczywiście „film operatora", świetnego fachowca. Nie znam budżetu tej imprezy, ale musiał być skromny. W czołówce brak nie tylko „gwiazd", ale w ogóle znanych aktorów. Natomiast strona zdjęciowa, jak również i barwna, jest olśniewająca, nawet szokująca. Oglądamy bowiem tematy znane już z ekranów: demonstracje przeciw wojnie wietnamskiej, kontestacje studenckie, rozruchy rasistowskie, wywiady w źle przewietrzanych mieszkaniach murzyńskiego getta. Wszystko to filmowano zwykle na kiepskiej czarno-białej, zwyczajnej wąskiej taśmie, bez pomocniczych źródeł światła.

Przyzwyczailiśmy się więc do tej tematyki i odpowiadającej jej — naszym zdaniem — formy. Zdjęcia mogły być ziarniste, nieostre, źle komponowane, robione trzęsącą się nerwowo ręką. Nie uznawaliśmy tego za wady, przeciwnie — uważaliśmy ową bylejakość za swoiste uwierzytelnienie autentyzmu zdjęć. Co więcej — mieliśmy ją za pewną kategorię estetyczną. Niezbyt udane i niedbałe — więc piękne.

Tutaj jest wręcz odwrotnie. Zarówno epizody filmowane za zgodą uczestników (stąd domniemanie, że mogłyby być inscenizowane), jak i robione bez takiej zgody (gardłujący generał faszystowski i demonstracja za agresją w Wietnamie) odznaczają się tą samą perfekcją techniczną zdjęć i montażu. A jednak wyczuwa się od razu, że zasada tego filmu jest dokumentalna. Umiarkowana fabularyzacja stanowi tu nie więcej niż sposób związania w całość tej opowieści o Chicago roku 1968.

Bohaterem jest operator telewizji. Profesja ta umożliwia mu przeniknięcie do wielu intymnych kręgów życia amerykańskiego. Oglądamy np. założoną po fali rozruchów murzyńskich szkołę strzelania dla białych kobiet. Ale oglądamy również improwizowaną wyprawę bohatera — bez osłony policji — do samego serca dzielnicy murzyńskiej, prawdziwej podówczas jaskini lwa, a tam rozmowy ze stronnikami skrajnych Czarnych Panter, kpiących i znieważających bohatera-autora.



Wszystkie kręgi życia

Profesja bohatera — poza frapującym zapisem dokumentalnym — zezwala na wprowadzenie do filmu jeszcze jednej warstwy. Jest nią dyskusja o moralności zawodu, przewijająca się przez cały film. Pierwsze już zdjęcia pokazują krwawą katastrofę samochodową. Operatora pochłania uzyskanie jak najbardziej makabrycznych i wyrazistych zdjęć. *„Pracujecie dla bebechów!"* — zarzuca mu potem ktoś w rozmowie. *„Maszyny do pisania nie obchodzi* — replikuje bohater — *co się na niej wypisuje"*. Ale to jest dopiero jego wyjściowa postawa. W końcowej scenie, która znowu dotyczy wielkich demonstracji murzyńskich, płonie auto bohatera. Obok stoi jakiś obojętny obserwator i filmuje tę scenę. Wcześniej ktoś wspomina film „Pieski świat": włoski operator sfilmował tam porażone promieniowaniem atomowym żółwie, które nie mogą trafić do morza — ale czy choć jednego żółwia zawrócił na właściwą drogę?

W porównaniu z tymi dwiema warstwami — fabuła może się wydać banalna. Zresztą ujawnienie anegdoty następuje wyjątkowo późno. Wyłania się ona powcli, jakby z natłoku ujęć pozornie chaotycznych, źle powiązanych. Bohater prowadzący życie nieporządne i bezmyślne, statkuje się u boku nieładnej, niezamożnej nauczycielki z Wirginii, porzuconej przez męża, której kwalifikacje są niedostateczne dla podjęcia pracy w Chicago. Równocześnie za próbę powiedzenia czegoś prawdziwego i osobistego o kwestii murzyńskiej — zostaje wyrzucony z TV. Wierzymy, że nauczył się wybierać. Także naciskając spust filmowej kamery.

W świetle charakterystyki swego bohatera przejście Wexlera od operatorki do samodzielnej reżyserii ma wyraźny sens przenośny. Jako operator miał w ręku precyzyjne narzędzie dokumentowania otaczającego go świata. Jaki robił zeń użytek? Posłusznie kierował je, pod cudzą komendą, na wspaniałości dekoracji w hollywoodzkich ateliers. Nie zadowoliło go to. I sam pokierował teraz travellingami kamery. W kierunku rzeczywistości.

JERZY PŁAŻEWSKI

„Medium Cool", film produkcji amerykańskiej, reż. Haskell Wexler

głosy i głosy

DUŃCZYCY I SZWEDZI

Zorganizowany niedawno w Warszawie Przegląd Filmów Duńskich zawiódł nieco oczekiwania widzów. Z początku — jak zauważa Rafał Marszałek (WSPÓŁCZESNOŚĆ, nr 26/69) — stawili się tłumnie „miłośnicy seksu". „Tymczasem nic »z tych rzeczy«" — pisze Marszałek. Toteż dość szybko widownia zaczęła się przerzedzać. Jednakże nie tu należy szukać wyłącznej przyczyny.

„Duńczycy — czytamy — mają kinematografię mikroskopijnie małą i dlatego problem swoistości, oryginalności narodowej inaczej tu wygląda niż w innych krajach — nawet ościennych. Szwecja, którą potocznie (a niesłusznie) kojarzymy z Danią bliskim pokrewieństwem, na mapie filmowej oznacza mocarstwo. Do mocarstwa tego chętnie przenoszą się reżyserzy duńscy, znajdując tam bez porównania lepsze warunki pracy niż u siebie. Toteż znawcy przedmiotu (...) skłonni są z daleko większą wyrozumiałością spoglądać na poczynania Duńczyków niż widz przeciętny, który tak jak ja na przykład wynosi z oglądu tych filmów wrażenia mieszane. Z jednej strony jest tu poziom fachowy, którego na co dzień nie dosięgają seryjne polskie wyroby (...) i jest uprawa tych roślin, które na naszym filmowym gruncie dotąd się nie przyjmują (...) Z drugiej strony jednak brakuje filmom duńskim jakiegoś — najbardziej dowolnie pojętego — wspólnego ukierunkowania, intencji dominującej, indywidualności, która stanowiłaby o stylu artystycznych poszukiwań.

Wolna od jałowości cechującej często kinematografie zuniformizowane, wydaje się współczesna produkcja duńska przykładem zagrożenia przeciwnego: pokusy dowolności w wyborze tematów i gatunków, nie mówiąc już o jakichś idealistycznie rozumianych »celach finalnych«. Film duński to po prostu przedsiębiorstwo, łączące pod swoją egidą bardzo różnych ludzi o całkiem niejednolitych ambicjach."

•

Do dwóch filmów szwedzkich, na które żywo zareagowała zarówno krytyka, jak i widownia (o zainteresowaniu widzów świadczy m. in. bogata poczta redakcyjna), powraca w POLITYCE (nr 50/69) Zygmunt Kałużyński. W artykule „Postępowa ciocia ze Szwecji" krytyk przeciwstawia się „atmosferze głębokiego uszanowania", jaką otoczono film Vilgota Sjömana „Moja siostra — moja miłość" i „Personę" Ingmara Bergmana, ponieważ „zasługują one na to tylko umiarkowanie". „Skandalizowanie na temat płci — pisze Kałużyński, mając na myśli nie tylko wymienionych realizatorów, ale ogół szwedzkich twórców filmowych — służy za punkt wyjścia do rozterek humanistycznych. Jednak to, co na ten temat mówią, niestety, nie przekracza ogólnika (...)".

Film Sjömana o kazirodczym związku siostry i brata jest — zdaniem krytyka — „myślowo nieśmiałym i nawet ubogim, streszcza się do hasła »należy dozwolić wszystko, co tylko ludziom jest potrzebne i nie szkodzi innym«, jest to zasada postępowej cioci, która niewiele wie o świecie. W szczególności jej informacje o stosunkach społecznych są dziecinne. W dodatku, nawet to mizerne posłanie (...) jest zneutralizowane przez odesłanie sprawy do czasów minionych (rzecz dzieje się w XVIII w. w krynolinach)."

Jeszcze surowiej rozprawia się krytyk z Bergmanem, nie kwestionując jednak mistrzostwa formalnego jego dzieła: „W »Personie« (...) pewna aktorka, która dostała ataku paranoi na milcząco i nie sposób ją zmusić, by przemówiła, wpływa na swoją pielęgniarkę tak, że ta »przejmuje jej duszę«. Teza: »obsesje innych udzielają się nam«. No dobrze, ale co z tego? To nie jest myśl, jest to zaledwie spostrzeżenie. Chętnie zobaczylibyśmy, co z tego może wyniknąć. Na przykład, gdy obsesje dyktatora przechodzą na społeczeństwo: coś o Hitlerze. Ale Bergman takimi szczegółami już się nie zajmuje. Szkoda. Powiedział w wywiadzie, że wielki problem narodowy Szwedów, to jest samotność i usiłowanie, by zbliżyć się do kogoś drugiego, jako że Skandynawowie żyją rozproszeni w oddzielnych domkach w wielkim kraju. Być może, jest to jakiś temat; tylko, że »Persona« nic o nim nie mówi, poza samym stwierdzeniem faktu, co z kolei odbywa się w formie misterium fałszywie i nieznośnie dętego."

KAPPA

Walka

RAFAŁ MARSZAŁEK

Akcja „Zmowy" toczy się wokół bokserskiego ringu. Ale w gruncie rzeczy nie jest to obraz sportowy. Raczej osadzona w surowych realiach przypowieść o doli człowieczej, raczej western. W tym realistycznym filmie bohater — zawodowy bokser — jest przecież jak szeryf, walczący samotnie przeciw złu. Przezwyciężanie własnej słabości i samotności, przeczucie niebezpieczeństwa anonimowego, straszliwie brutalnego, stawka uczciwości w świecie, który tę uczciwość zwykł miażdżyć butem — to mitologia „kina bohaterskiego", daleko wybiegająca ponad scenerię ringowego klepiska. Idzie tu o sprawy najważniejsze i najprostsze zarazem. Bohater jest starzejącym się, zmęczonym, właściwie skrachowanym bokserem. Cóż może mu przynieść ewentualna wygrana? Garść banknotów, nierówny rytm serca i jeszcze raz rozbity łuk brwiowy, a także wzrastająca niechęć osoby najbliższej. Ale jest bokserem i chce po prostu swój zawód wykonywać; nie zgadza się na ciemne machinacje, które jego pracę pozbawiłyby sensu, a jego samego — godności. Stoker Thompson buntuje się przeciw ubezwłasnowolnieniu, tak jak to zrobi chłopak o zaciętej, upartej twarzy we współczesnej „Samotności długodystansowca": bez widocznej przyczyny, z desperacką świadomością, ku zdumieniu wszystkich tych, którzy człowieka traktują instrumentalnie, a wymierzają go w dolarach i funtach. Jest złowrogą oczywistością, że taki bohater nie ma żadnych szans w walce z wrogim światem — może wygrać jedną bitwę, ale nie całą kampanię. On ma jednak szansę jedyną, bezpowrotną — w walce o samego siebie.

W asfaltowej dżungli
Robert Ryan

Czy właśnie nie ów ton stanowi o emocjach, jakich doświadczamy, asystując długiej sekwencji bokserskiej filmu? Bo przecież wiadomo, że Stoker jest outsiderem, którego stać na zwycięstwo tylko w dniu natchnienia, tylko dzięki niebywałemu natężeniu woli i to chyba już po raz ostatni. Na giełdzie sportowej Stoker ma nazwisko ledwie drugorzędne, bicepsy tego gladiatora są mizerne, widownia prowincjonalna. Zdawałoby się, że i triumf bohatera może być dla nas obojętny. Lecz Wise opowiada o człowieku, który w wypadku przegranej dowiedzie jak gdyby

swojej nieważności, wymienności w krainie businessu i jednodniowego kultu siły. Tymczasem wygrana doda jego życiu boksera nowego blasku: Stoker Thompson jeszcze istnieje! jest żywy! nie sposób manipulować nim jak przedmiotem! Toteż w niewielu filmach traktujących o fizycznych przewagach solidarność widza z bohaterem jest równie czysta, jak w „Zmowie", choć przez godzinę pokazuje się nam dwóch mężczyzn młócących się pięściami, w środku zadymionej sali, wśród dzikiego wrzasku tłumu. Wewnątrz ekranowego świata jest ta walka zwykłym, zaplanowanym popisem siły, i brutalności. Inaczej dla widowni kinowej: siła fizyczna bohatera sprzymierzona jest z psychologiczno-moralnymi walorami.

„Zmowa" wchodzi na nasze ekrany z dwudziestoletnim opóźnieniem. Robert Wise zrealizował ten film w roku 1949, u schyłku najodważniejszego może okresu w dziejach Hollywoodu. Powojenny rozkwit kina realistycznego, sterowanego przez krytyczną społecznie postawę takich reżyserów, jak Hathaway, Dassin czy Dmytryk, wywarł niewątpliwy wpływ na „Zmowę". Jest to film przesiąknięty dusznym klimatem zagrożenia i niepewności, obraz społecznych peryferii, które rychło okazują się całym, zamkniętym, skończonym światem. Światem „deszczowym i lepkim", zalanym przez ciemność taką samą, jak w „Nocy i mieście" Dassina. Francuski krytyk Henri Agel ładnie powiada, że „Wise nie chce ulec nocy: on właśnie jest elektrycznym okiem tej ciemności". Kryje się w tym swoista nostalgia, bo przecież mowa o reżyserze, który po przejmującej „Zmowie" nakręcił banalne „Między linami ringu"; który w końcu został renomowanym dostarczycielem filmowych tortów-musicalów, supergigantów historycznych... Możliwe, że w karierze Wise'a „Zmowa" stanowi przypadek. Jest to jednak traf chwalebny i znamienny, utrwalający oblicze „czarnego kina", które nie miało złudzeń, ale miało serce. Hotelik, w którym koczuje bohater „Zmowy", jest brudny i tandetny, ulica nasiąknięta zimną wilgocią, hala sportowa zapełniona ludźmi o twarzach złych i głupich. Później, gdzieś w bocznej uliczce, masakra: na bruku leży człowiek pobity i okaleczony. Tak bywa, tak być musiało w asfaltowej dżungli. Świat „Zmowy" jest jawnie czytelny od pierwszej do ostatniej sekwencji, fatalistycznie zdeterminowany, przesycony gorzkim pesymizmem. A przecież ta opowieść hartuje, bo jej bohater okazał się mężczyzną, sprawdził się jako człowiek.

RAFAŁ MARSZAŁEK

„Zmowa" (USA), reż. Robert Wise

PARTYZANCI W BELGRADZIE

Filmy z heroicznego okresu partyzanckiego należą do tradycyjnych tematów kinematografii jugosłowiańskiej. Mocną stroną tych filmów jest zazwyczaj ich autentyzm — wierność faktom i troska o realia. W ciągu dwudziestu kilku lat Jugosłowianie udokumentowali i przenieśli na ekran wszystkie ważniejsze wydarzenia wojenne, nie wyłączając całych bitew, takich np. jak pod Kozarą, czy nad Neretwą. W miarę postępu techniki filmowej i wzrostu możliwości produkcyjnych — filmy te imponowały masowością użytych środków i efektowną widowiskowością, ale nie zawsze pogłębiały konflikty psychologiczne; bohaterowie wydarzeń jawili się często w postaci zbyt uproszczonej. W ostatnich latach kinematografia jugosłowiańska dokonała wyraźnego zwrotu ku współczesności, a jednocześnie poczęła cyzelować temat wojenny, ujmując go bardziej kameralnie — z perspektywy indywidualnych dramatów ludzkich.

Wyświetlany obecnie na naszych ekranach film „Operacja Belgrad" w reżyserii Žiki Mitrovića, długoletniego i wytrawnego specjalisty od tematyki wojennej i przygodowej, jest próbą pogodzenia obu tendencji. Z jednej strony fabuła podporządkowana została rygorom faktograficznym i widowiskowym, z drugiej — widoczne są próby uwiarygodnienia określonych postaw, przybliżenia widzowi sylwetek psychicznych protagonistów. Wydawałoby się, że taki model może liczyć na sukces. Tak się jednak nie stało. Zdolność płynnego i harmonijnego łączenia żywej akcji z wewnętrznymi przeżyciami bohaterów jest przywilejem mistrzów, a do nich niestety Mitrović nie należy.

JERZY PELTZ

Nie oznacza to oczywiście, że film nie wart jest obejrzenia. Zwolennicy sensacyjnych wydarzeń okresu drugiej wojny światowej znajdą w „Operacji Belgrad" udokumentowaną historię odbicia z rąk gestapo wysokiego oficera radzieckiego wywiadu, który udawał się do aliantów w tajnej misji, związanej z konferencją „wielkiej trójki" w Teheranie. Amatorzy widowisk będą się zapewne emocjonować pirotechnicznym rozmachem scen wysadzenia w powietrze pociągu z amunicją na dworcu belgradzkim. Dla miłośników innych wrażeń przewidział scenariusz, choć to już zapewne z faktami niewiele ma wspólnego, kilka scen z oficerskiego domu publicznego, gdzie znalazła się „przypadkowo" narzeczona jednego z konspiratorów. Można by tu jeszcze przytoczyć kilka innych przykładów, ale każdy z nich — w miarę oddalania się od zasadniczej faktograficznej linii — będzie już raczej świadczył na niekorzyść filmu, który, paradoksalnie, miał się przez to stać bardziej atrakcyjny. Tak, jakby opis akcji jugosłowiańskich partyzantów, którzy prosto z gór i lasów zjawili się na belgradzkiej ulicy, wymagał koniecznie fikcyjnych aneksów.

„Operacja Belgrad" (Jugosławia), reż. Žika Mitrović

W belgradzkim szpitalu

Mit o „dobrej, starej Anglii"
„Bitwa o Anglię" Guy Hamiltona

Angielskie problemy i rozrywki

Przegląd filmów angielskich, który niedawno odbył się w Warszawie, ukazał wielostronny obraz. Co łączy te filmy?

JOANNA GUZE

Od imprez tego rodzaju przegląd różnił się tym, że przy całej rozmaitości gatunków i stylistyk była w nim jakaś spójność. Wyznacza ją, przynajmniej w filmach problemowych, stosunek Anglików do swego kraju, do tradycji, obyczaju, instytucji, do własnej przeszłości i teraźniejszości. Zainteresowanie sobą jako narodem, który posiada swoje odrębności, przejawiające się w całokształtcie życia zbiorowego i w przypadkach jednostkowych; uznanie tych odrębności czy ich krytyka (lub jedno i drugie razem), to ciągłe „tacy jesteśmy" w tonie akceptacji, zadowolenia, pogardy, sprzeciwu, odrazy, kpiny — są tu elementami najważniejszymi.

Nie do pomyślenia jest na przykład, żeby tak mógł wyglądać przegląd filmów szwedzkich; Szwecja nie jest problemem Bergmana, Sjömana i innych, ale tłem dla problemów, które — przy pewnych zmianach, czasem nawet nieistotnych — można by przenieść na inny teren, ponieważ, z grubsza biorąc, dotyczą człowieka w ogóle. Samotność, miłość, nadzieja, szansa ludzka, stosunki: ja — ty, ja — oni, my dwoje, ja — Pan Bóg, ja — śmierć czy nawet relacja: jednostka — społeczeństwo w historii albo we współczesności, mogą być w końcu rozważane tak samo w Szwecji, jak gdzie indziej, choć nie bez znaczenia jest ich osadzenie w skandynawskiej tradycji filozoficznej i literackiej, w duchowym klimacie północy i w jej realiach.

Pokazane natomiast na przeglądzie filmy angielskie mogą się rozgrywać tylko w Anglii; dotyczą, przynajmniej w swej pierwszej, jawnej warstwie, jedynie Anglików i nie miałyby pełnego, a czasem i cząstkowego sensu na innym terenie. Co nie znaczy, że pozbawione są wymowy bardziej ogólnej, ale jest to drugi plan, dokładnie na odwrót niż u Szwedów. Każda kobieta na świecie może być milczącą bohaterką „Persony" Bergmana i nie trzeba koniecznie szwedzkiego rodzeństwa, by móc pokazać kazirodczą miłość, problem wyświetlanego niedawno filmu Sjömana. Natomiast bohaterowie „Jeżeli" Andersona poza Anglią, jej obyczajem i instytucjami nie znaczą nic albo są figurami retorycznymi. Film ma niewątpliwie sens szerszy, niezależny od lokalizacji, i jest swego rodzaju metaforą; ale ta metafora wyrasta z gruntu typowo angielskiego, warunkującego jej siłę.

Filmów, w których istotą i materią utworu jest to, co angielskie, pokazano na przeglądzie trzy. „Bitwa o Anglię" Guy Hamiltona jest potwierdzeniem pojęć o „dobrej, starej Anglii"; „Jeżeli" Lindsaya Andersona i „Szarża lekkiej brygady" Tony Richardsona burzą ten mit z bezprzykładną zajadłością.

„Bitwa o Anglię" — która jest sfabularyzowaną rekonstrukcją wydarzeń historycznych — przedstawia Anglików od strony najbardziej zjednującej: lojalność, odwaga, zmysł humoru, spokój, koleżeńskość, dyscyplina wewnętrzna. Ci lotnicy i ich dowódcy, którzy podejmują walkę z wielokrotnie przeważającymi siłami niemieckimi w momencie, kiedy ulega im kontynent i kiedy sytuacja wyspiarzy wydaje się beznadziejna, spełniają tylko swój obowiązek (słowa takie, jak bohaterstwo, poświęcenie, ofiarność nie padają w filmie ani razu i wynika z niego niedwuznacznie, że nie istnieją w niczyjej świadomości). Toteż przeciwstawieni Niemcom (bezwzględna karność, dryl wojskowy, pycha, ślepe posłuszeństwo, mistyka wojny, brak wyobraźni, brak humoru) budzą nieprzepartą sympatię nie tylko dlatego, że bronią dobrej sprawy i oczywistych wartości, ale i dlatego, że robią to tak, jak robią; to zaś z kolei dlatego, że są Anglikami, to znaczy ludźmi wychowanymi w tradycjach kształtujących ta-

kie właśnie postawy, szczególnie przydatne w czasie zagrożenia i wojny; i z punktu staje się jasne, że w świecie nie ma nic lepszego od monarchii konstytucyjnej, strzyżonych trawników i herbaty o czwartej po południu.

Przyjąwszy do wiadomości te pewniki nie bez uczucia niejakiej zazdrości, zostajemy poinformowani przez Andersona w dzień później, co się za nimi kryje: „Jeżeli" jest filmem atakującym jedną z instytucji, z których Anglia jest najbardziej dumna, to znaczy angielską szkołę. College Andersona okazuje się piekłem: koszarowa dyscyplina, chłosty, znęcanie się wyższych w hierarchii nad niższymi, silniejszych nad słabszymi, groza, nuda i rozpacz pod zewnętrznością najbardziej wypolerowaną, dławienie wszystkiego, co indywidualne i odbiegające od ustalonego schematu, tępa bezwzględność pod dżentelmeńską tresurą. Sprzeciw i bunt, jaki wywołuje ta szkoła w kilku jej wychowankach, mogą być rozumiane jako negacja totalna: społeczeństwa obłudnego do gruntu, jego instytucji szacownych i spróchniałych, całej wreszcie struktury kraju, którą college reprezentuje w miniaturze. Symbolika filmu idzie dalej jeszcze: godzi we współczesną cywilizację i kulturę w ogóle, w ustalony ład, w uświęconą moralność. Znamienna i w oczywisty sposób symboliczna jest scena palenia przez zbuntowanych książek i eksponatów z przyrodniczej pracowni, poprzedzająca straceńczy finał: trzej młodociani kontestatorzy w euforii ostatecznego wyzwolenia strzelają z dachu do wychodzących ze szkolnego kościoła kolegów, rodziców, opiekunów i nauczycieli.

Od innej strony atakuje tradycję Richardson w „Szarży lekkiej brygady": celem ataku jest potęga Anglii i jej wojenna chwała. Czy można wyobrazić sobie na filmie Somosierrę inaczej niż akt strzelisty i znaleźć reżysera, który nie dałby wyrazu uczuciom podziwu dla bohaterstwa tych, co idą na legendarne jatki? Otóż Richardson pokazuje sławną szarżę angielskiej kawalerii — epizod z wojny krymskiej — jako jatki zbrodnicze, i pluje na legendę. Mordercza krytyka dotyczy nie tylko samego wydarzenia, ale całego systemu, polityki, ustroju, warstw posiadających, kadry oficerskiej, naczelnych dowódców, aż do symbolu najwyższego „starej, dobrej Anglii", królowej Wiktorii. Nic nie zostaje oszczędzone, nawet romantyczny bohater filmu, który marzy o wojnie rozumnej, gdzie odwaga i heroiczny zryw miałyby sens i dały rezultaty, zamiast być absurdem wynikającym z przypadku i niedołęstwa dowódców: pada pierwszy w rozpoczynającej się szarży.

Trzeba mieć wielkie poczucie własnej siły, żeby drwić z siebie w sposób tak okrutny, jak to robią Richardson i Anderson; znacznie większe niż po to, by pokazać się od najlepszej strony, wzorem Hamiltona. Nie należy jednak zapominać, że są to dwie strony tego samego medalu, co ilustruje autentyczna historyjka. Anderson, zapytany, już po nakręceniu „Jeżeli", czy posłałby swego syna do college'u tego rodzaju, jaki ukazuje jego film, odparł, że tak; wyniósłby on ze szkoły piękne wspomnienia, których nie trzeba pozbawiać swego dziecka.

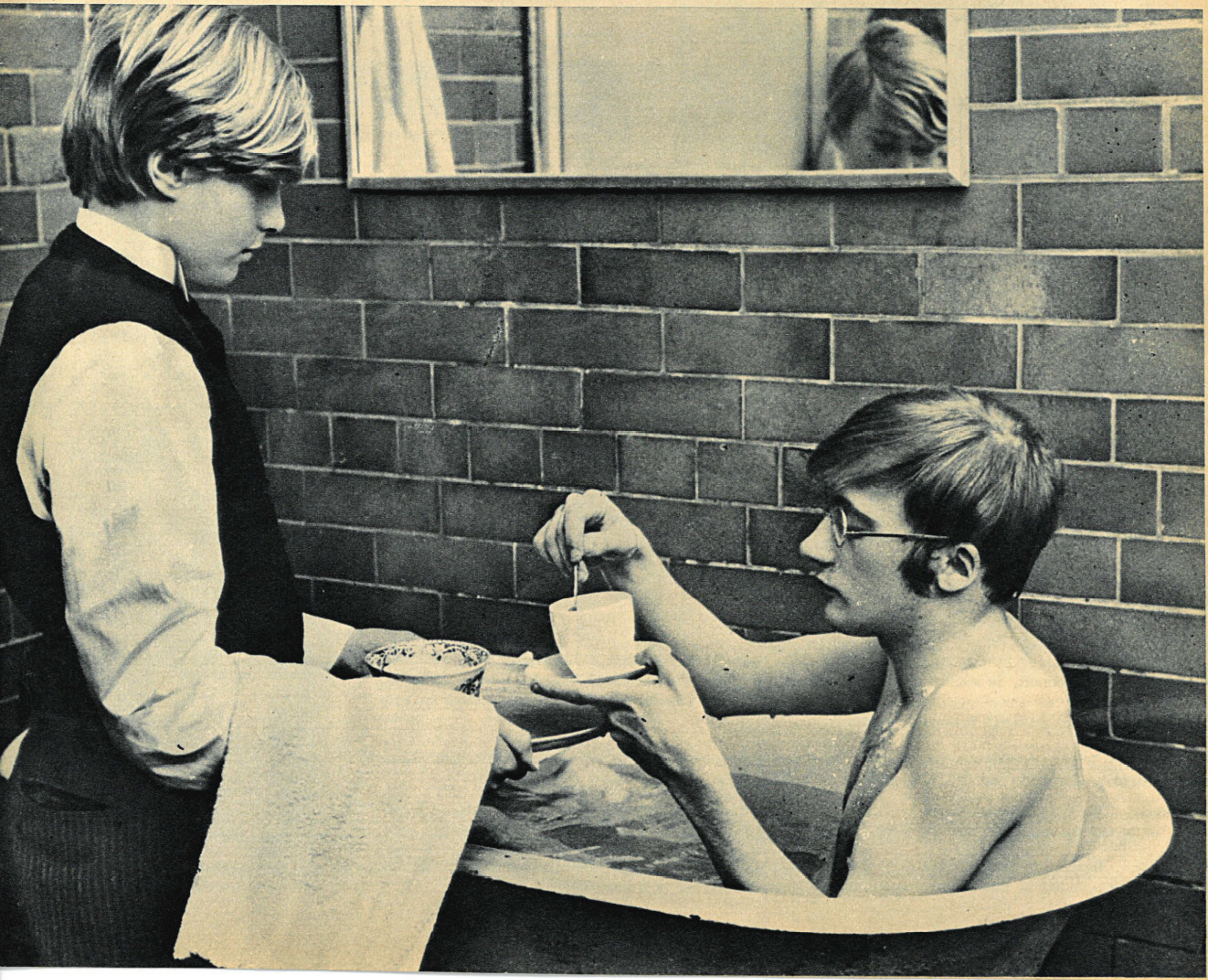
Tak wyglądają trzy najważniejsze filmy przeglądu. Żeby obraz całości nie był zbyt jednostronny, zaprezentowano jeszcze film psychologiczny o utrapieniach samotnej starości („Szepczące ściany" Bryana Forbesa) oraz dwa filmy rozrywkowe. Animowana „Żółta łódź podwodna" George'a Dunninga, której bohaterami są Beatlesi, jest filmem utrzymanym w stylistyce łączącej elementy secesji z zasadą surrealistycznych skojarzeń i baśniowy morał z pur nonsensem (nie bez akcentów utwierdzających mitologię Beatlesów, w filmie wyzwolicieli bigbeatowego Pepperlandu, zaatakowanego przez nikczemnych i niemuzykalnych Blue Meanies, przy czym finałowe „Kochajmy się", warunek szczęścia powszechnego, który wyraża piosenka „All you Need is Love", dopełniają aluzję do rajów bardziej specjalnych, zasygnalizowanych z wielkim zresztą wdziękiem w sławnej piosence „Lucy in the Sky with Diamonds").

Drugi film z kategorii rozrywkowej to musical „Oliver!" Carola Reeda, oparty na fabule dickensowskiego „Olivera Twista". Jeśli kto lubi musicale, będzie zachwycony tym widowiskiem; kto nie — przyzna w każdym razie, że rzecz zrobiona jest z kulturą i dyscypliną, że wszystkie elementy spektaklu (muzyka, balet, akcja, sceneria) doskonale współgrają ze sobą, i że pewne sceny (przynajmniej te, w których występuje banda małych złodziejaszków i ich szef, jeśli można tak powiedzieć: pozytywny przestępca) są w swoim rodzaju znakomite.

Wreszcie, co dotyczy wszystkich filmów, o czymkolwiek i w jakikolwiek sposób mówią: stanowią one popis co najmniej przyzwoitej roboty reżyserskiej i doskonałego aktorstwa. Także w zakresie koncepcji („Jeżeli", który jako osiągnięcie artystyczne jest w przeglądzie dziełem bezkonkurencyjnym), obrazu i jego funkcji („Szarża lekkiej brygady"), pomysłów i dowcipów rysunkowych oraz słownych („Żółta łódź podwodna"), wreszcie technicznej sprawności i fachowości („Oliver!") dają one dobre pojęcie o skali i możliwościach filmu angielskiego.

JOANNA GUZE

Totalna negacja
„Jeżeli" Lndsaya Andersona



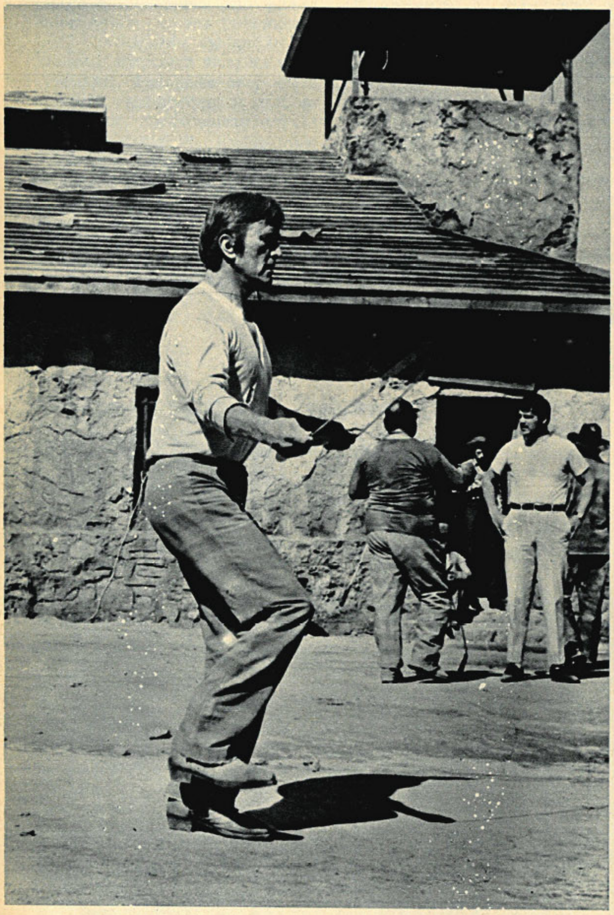
KIRK DOUGLAS: OD KAZANA DO VERNE'A

Przebywający w Paryżu Kirk Douglas udzielił krótkiego wywiadu. Oto fragmenty:

— Lubię ryzyko. Dlatego podjąłem się pracy z Kazanem, grając w jego filmie „Ugoda". Jak wiadomo, Kazan napisał powieść opartą na własnych przeżyciach, a później postanowił przenieść ją na ekran. Zgodziłem się więc odtworzyć w filmie postać człowieka, który osiągnął pewien sukces życiowy, lecz postanawia przemyśleć swoje życie od nowa. Obawiałem się trochę zbyt despotycznej reżyserii Kazana. Uprzedziłem go więc: „Pańskie życie jest w moich rękach!". W parę tygodni później byliśmy dobrymi przyjaciółmi. „Zrozumiałeś mnie — powiedział Kazan — i przyswoiłeś sobie mój antykonformizm. Niech ci służy".

W Paryżu przygotowujemy ekranizację powieści Julesa Verne'a „Latarnia morska z końca świata". Chętnie pogrążam się w świat fantazji tego pisarza. Trzeba jednak znaleźć dobrego scenarzystę i reżysera spośród filmowców młodego pokolenia. Popieram młodych, zwłaszcza od czasu, kiedy zacząłem produkować filmy. W styczniu zamierzam podjąć się produkcji filmu „Drzewo lata". Główną rolę obejmie młody artysta, którego dobrze znam: mój syn Mike Douglas, jeśli, oczywiście, będę w stanie zapłacić honorarium, jakiego się domaga. W bardzo krótkim czasie stał się niezwykle wymagający.

Świat fantazji
Kirk Douglas



Świat wojny
Nino Manfredi i Sylva Koscina

NANNI LOY ZNÓW O WO

Polscy widzowie pamiętają włoskiego reżysera Nanni Loya jako autora „Czterech dni najnowszym utworze włoski reżyser znów powraca do tematyki wojennej. Bohaterem i zmysł handlowy" jest sycylijski żołnierz (Nino Manfredi), korzystający z każdej oka i zobaczyć się ze swą narzeczoną.

NOWY FILM CAYROLA

Znany francuski pisarz Jean Cayrol współpracował przed laty z Alainem Resnais („Noc i mgła", „Muriel"). Wraz z Claude Durandem zrealizował następnie film „Cios ostateczny". Obecnie Cayrol przystępuje do zdjęć filmu „Proszę nie przeszkadzać". Jest to opowieść o pewnej parze małżeńskiej i ich córce — ludziach spokojnych, którzy zostają nagle zagrożeni morderstwem. Akcja zbudowana ma być według klasycznych reguł jedności czasu i miejsca. Reżyser przywiązuje wielką rolę do koloru, którego różne tonacje mają określać uczucia bohaterów.

Ostrzeżenie przed faszyzmem
Jean Renoir

telegramy

PARYŻ. Jury Francuskiej Akademii Filmowej przyznało nagrody za rok 1969. Za najlepszy film francuski uznano „Z" Costy-Gavrasa, za najlepszy film zagraniczny — „Tajną ceremonię" Josepha Loseya (Anglia). Nagrody dla aktorów otrzymali: Françoise Rosay — za całokształt twórczości i Jean-Pierre Léaud za rolę w „Skradzionych pocałunkach" Françoise Truffauta.

HAMBURG. W wieku sześćdziesięciu siedmiu lat zmarł znany aktor niemiecki Mathias Wieman, znany u nas z filmów „Strach", „Gdyby wszyscy ludzie dobrej woli" i „Małżeństwo dr. Danwitza".

HOLLYWOOD. Po „Oliverze Twiście" — następna powieść Dickensa „Opowieść wigilijna" zostanie przeniesiona na ekran jako musical. W roli głównej wystąpi Rex Harrison, reżyseruje Ronald Neame.

NOWY JORK. Amerykańscy dystrybutorzy uznali Joanne Woodward za najbardziej kasową gwiazdę roku 1969, domagając się w nadchodzącym sezonie zwiększenia filmów z jej udziałem.

OJNIE

Neapolu". W swym
n jego filmu „Wojna
ji, by uciec z wojska

KOMEDIA WEDŁUG BRECHTA

Francuski reżyser René Allio debiutował filmem „Starsza pani bez godności", opartym na opowiadaniu Bertolta Brechta. Po nakręceniu następnych dwóch filmów znów powraca do swego ulubionego pisarza.

— Niedawno — mówi reżyser w wywiadzie dla dziennika „Le Figaro" — oglądałem sztukę Brechta „Drobnomieszczańskie wesele", wystawioną w Théâtre de Bourgogne przez Jean-Pierre Vincenta. Komedia ta jest jednym z pierwszych utworów scenicznych autora „Opery za trzy grosze". Występuje w niej dziewięć osób, które zebrały się z okazji uczty weselnej. Biesiadnicy wymieniają banalne, pełne hipokryzji zdania i uwagi. W miarę rozwoju akcji rodzi się napięcie, do głosu dochodzą zawiść, głupota, podłość. Wszyscy upijają się, kłócą, obrzucają nawzajem obelgami.

Widzę w tej gryzącej satyrze świetny materiał na film. Chciałbym w mojej adaptacji wykorzystać styl dawnych burlesek filmowych.

JEDNYM ZDANIEM

W Sztokholmie zmarł w wieku 34 lat znany aktor Lars Ekborg, odtwórca głównych ról w filmach „Wakacje z Moniką" i „Twarz" Ingmara Bergmana.

*

W Bejrucie pod auspicjami UNESCO odbyła się narada „okrągłego stołu", poświęcona sprawom filmu i literatury w państwach arabskich.

*

Barbra Streisand (na zdjęciu) objęła główną rolę w filmie „Sowa i kotek" Herberta Rossa; po raz pierwszy znakomita pieśniarka nie będzie śpiewać na ekranie.

POWRÓT STARYCH FILMÓW

W jednym z paryskich kin studyjnych odbył się niedawno interesujący pokaz filmowy. Na program złożyły się dwie krótkometrażówki — „Nogent, niedzielne Eldorado" i „Pochód głodu" oraz film Jeana Renoira „Życie należy do nas".

Autorem pierwszego z tych filmów, zrealizowanego w roku 1929, jest Marcel Carné, wówczas młody dziennikarz zafascynowany kinem. Ten reportaż o mieszkańcach wielkich miast, szukających odpoczynku na wybrzeżach Marny, nie utracił nic ze swej mrocznej poezji i realizmu. „Pochód głodu" pochodzi z roku 1935. Reżyserował go nieżyjący już I. M. Daniel. Tematem filmu jest panujące wówczas we Francji bezrobocie. Muzykę skomponował Jo Kosma, słynny później Joseph Kosma (Martwe liście), autor ilustracji muzycznych do wielu filmów francuskich. Muzyka Kosmy, przypominająca kompozycje Kurta Weila, celnie podkreślała nastrój beznadziejności i nędzy, na które skazany był proletariacki bohater filmu.

I wreszcie film Renoira „Życie należy do nas", który nigdy nie był wyświetlany na ekranach publicznych kin. Film ten miał być bowiem orężem propagandowym Francuskiej Partii Komunistycznej w kampanii wyborczej roku 1936. Powstał zresztą na jej zamówienie. W czasie okupacji hitlerowcy zniszczyli prawie wszystkie kopie, które wpadły im w ręce. Na szczęście jedna z nich ocalała — i po latach film Renoira znów może być wyświetlany.

— Prawdziwym inspiratorem tego filmu — mówi Renoir — był Hitler, bowiem „Życie należy do nas" to tylko jeden z głosów ostrzegających przed niebezpieczeństwem faszyzmu, przed zagrożeniem, które istniało nie tylko zewnątrz, ale także wewnątrz naszego kraju.

Autorem koncepcji filmu był Jacques Duclos — on także powierzył mi realizację. Ale chociaż uzgodniliśmy, wraz z ekipą techniczną i aktorami, że będziemy pracować honorowo, pieniądze były jednak potrzebne na zakup taśmy i opłacenie atelier. Partia zorganizowała więc zbiórkę pieniężną. Ludzie dawali przeważnie drobne datki. Jean-Paul Le Chanois, jeden z moich współpracowników (obok Jacquesa Beckera, Henri Cartier-Bressona oraz mego bratanka Claude Renoira) pamięta, jak pewnego wieczoru przyniesiono do jego mieszkania, na piąte piętro, olbrzymi wór na kartofle wypełniony monetami. Ważyły one 50 kilogramów i miały wartość 60 tysięcy franków.

Kiedy przedstawiono mi propozycję partii, mimo że nie byłem jej członkiem, nie wahałem się ani przez moment. „Życie należy do nas" jest nie tylko moim dziełem. To owoc pracy kolektywu. Ja pełniłem tu funkcję „producenta", tak jak jest to przyjęte w kinematografii amerykańskiej. Reżyserowałem sam kilka sekwencji, pozostałe zrealizowali moi młodzi współpracownicy. Czuwałem jednak nad całością.

Wydaje mi się, że film ten oddaje atmosferę tamtych lat. Był to okres wielkich strajków, ale ludzie lewicy wierzyli, że wszystko musi się zmienić, że możliwy jest sprawiedliwszy ustrój społeczny i że można zagrodzić drogę faszyzmowi.

Marzenia o karierze
Anna Karina i Laszlo Szabo

„ZWIĄZEK MAŁŻEŃSKI"

Jean-Paul Carrière, współautor wielu filmów Pierre Etaixa oraz scenarzysta „Dziennika panny służącej" i „Mlecznej drogi" Luisa Buñuela, przygotował nowy scenariusz, który będzie realizować młody francuski reżyser Christian de Challonge („Droga w nieznane"). Film nosi tytuł „Związek małżeński". Jest to historia mężczyzny marzącego o karierze naukowej, który dla pieniędzy poślubia bogatą, młodą kobietę. Główne role zagrają: Jacques Perrin i Anna Karina.

Zapiski krytyczne

TURGIENIEW

„Szlacheckie gniazdo", jedna z najbardziej „turgieniewowskich" powieści Iwana Turgieniewa, ma temat bardzo ryzykowny. Jej bohaterem jest rogacz. Żona bohatera, Warwara Pawłowna, to z kolei wamp dziewiętnastego wieku. Powieść opowiada historię zdrady kobiety, rozstania małżonków, ich ponownego zejścia się. Jest też dość oklepana intryga miłosna: uczucie Ławreckiego, owego zdradzonego męża, do czystej i pobożnej Lizy. Ona w dodatku, po wszystkim, idzie do klasztoru.

Ktoś powie: ale jak to napisane! Napisane też w sposób ryzykowny. Turgieniew nie unikał banału. Pakował do powieści wszystko, co bywało w złej literaturze. Z zamiłowaniem opisywał noce pełne gwiazd, parokrotnie śpiew słowika, improwizacje starego wariata Lemma na temat owych gwiazd, na końcu ławeczkę kochanków.

I oto powstała powieść, która się pamięta latami. Nie tylko jej atmosferę, ale ludzi, szczegóły. Te szczegóły banalne. W ręku Turgieniewa one takie nie są. Noc opowiedziana przez niego jest nocą rzeczywistą. Wspomnienie ławki ma siłę autentycznego wspomnienia. Albo taka „chciana" scena, jak u Lemma w mieszkaniu, po spotkaniu miłosnym Ławreckiego z Lizą: stary muzyk, niby dobry duch romantyczny (od romantyzmu Turgieniew nie był wszak daleko), musiał akurat w ten wieczór przypadkiem ułożyć liryczną kompozycję. To wciąż nie razi, bo w tym, pomiędzy tym, wiele subtelnych uczuć, komplikacji charakterów, powiedzielibyśmy dziś — spraw otwartych. I wciąż, i wciąż przejmująca zwyczajność.

Ze „Szlacheckiego gniazda" Andriej Michałkow-Konczałowski, reżyser „Pierwszego nauczyciela", zrobił film, o którym już zresztą pisano na tych łamach. Film niecodzienny.

Reżyser oparł się na motywach z książki, nie na całej książce, a motywy przebudował czy dopisał. Reżyser, co jest od dawna praktyką niespotykaną w radzieckiej kinematografii, oryginał „zdradził". Nadał dziełu charakter współczesnego filmu. Kto wie, może nawet Godard tu się czasem przypomni (np. „Pogarda" z jej migającymi od czasu do czasu wizerunkami greckich bogów, bo skąd się wziął u Michałkowa-Konczałowskiego ów dzieciak biegający z bukietem kwiatów, do niczego nie przynależny w akcji filmu?).

Narracja płynie kilku śladami. Właściwą intrygę, zdrady i miłości, coraz przerywają retrospekcje. Ławrecki powraca po latach do domu. Otaczają go przedmioty, dzieje rodu zaklęte w rzeczach. Sługa Anton snuje opowieści o rodzie, a dokoła portrety, jak w filmie ikonograficznym. Przedmioty zresztą tu przez cały czas gęsto osaczają ludzi: meble, tapety, roje obrazków na ścianach, puzderka, pudełka. To one łączą ludzi z przeszłością. I one zapowiadają przyszłość. Z drugiej strony reżyser obficie operuje bezpośrednimi obrazami wspomnień bohatera. Jego małżeńskiej tragedii. Wspomnienia jednak są o wiele mniej realne od rzeczy. Myśli ludzkie mniej realne, świadomość niepewna. Wizerunki pamięci są u Michałkowa-Konczałowskiego prawie niemę i czarno-białe, a barwnym, jak płótna impresjonistów (także rosyjskich), filmie.

Stąd dotykalna niemal materialność „Szlacheckiego gniazda" na ekranie. Przedmioty zostają, czas leci. Jak się wszystko w świecie ludzkim wciąż rozpada! I to jest chyba właśnie Turgieniew: operując skostniałymi motywami, nawet kliszami stylistycznymi, przytłaczanymi fragmentami rzeczywistości, pisarz daje im swoje własne układy, rzuca je na prąd swojego lirycznego i filozoficznego przeżycia. Tak powstaje najbardziej nieuchwytna literatura, której mistrzem był autor „Rudina".

Krytycy chwalą malarskość filmu. Jest ona nie natrętna, a czuje się, jak z obrazów bije maksymalna siła. Ponieważ to są czasy impresjonistów, reżyser patrzy na świat niby ich oczami. Mało w którym filmie, jak w tym, czuje się na ile tamta epoka w malarstwie była zapowiedzią kina, z jego zmiennością kątów widzenia, światłem, fragmentaryzacją rzeczywistości. W niektórych kadrach, w sensie akcji, nic się nie dzieje. Np. w dopisanej scenie kupowania konia

ALEKSANDER JACKIEWICZ

przez Ławreckiego, tego półchłopa. Biegające zwierzęta, smukłe cienie ludzi, Ławrecki ciężki i pijany. Sens obrazu jest w ruchu zwierząt, elegancji sylwetek oficerów, zwalistym Ławreckim, w prawdzie wyczuwalnego — jak u Moneta — mglistego powietrza.

Film ten, niewolny od wad, jest bardzo piękny. Ten film Turgieniewowski jak chyba żaden wcześniej, jest zarazem bardzo własnym dziełem Michałkowa-Konczałowskiego. Inaczej być nie może. To propozycja, którą trudno przecenić w radzieckiej kinematografii, tak przywiązanej do swojej literatury.

Poczucie odpowiedzialności
„Wszystko na sprzedaż" — reż. Andrzej Wajda

W NOWYM SEZONIE

Przez siedem tygodni na naszych łamach filmowcy odpowiadali na pytanie, co dalej z polskim filmem w nowym sezonie. Oto kilka uwag na marginesie tych wypowiedzi.

Przeszło rok upłynął, odkąd w kinematografii nastąpiły zmiany. To co zobaczymy na ekranach w roku 1970 będzie już rezultatem pracy nowych zespołów filmowych. Dlatego też w kolejnych numerach naszego pisma drukowaliśmy wypowiedzi reżyserów i pisarzy — kierowników literackich zespołów, o perspektywach polskiego filmu. Głos zabierali: Andrzej Wajda, Stanisław Różewicz, Krzysztof Zanussi, Henryk Kluba, a potem Ernest Bryll, Witold Zalewski i Stanisław Zieliński. Chodziło nie

W oczekiwaniu na debiut
„Rejs" — reż. Marek Piwowski

tyle o informacje o doraźnych zamierzeniach zespołów i twórców, ile o generalia: o aspiracje i możliwości filmowców, o kształt nowej kinematografii, zmiany jakie się w niej rysują, nadzieje, jakie się z tym wiążą i przeszkody, z których trzeba zdać sobie sprawę.

Kinematografia jest organizmem delikatnym i skomplikowanym; jej los określają uwarunkowania artystyczne i przemysłowe, kulturalne i administracyjne, organizacyjne i techniczne. A jednak od samych filmowców, reżyserów i pisarzy trzeba było zacząć, bo od ich inicjatyw, od ich poczucia odpowiedzialności zależy najwięcej. Mówił o tym z wielkim przekonaniem Andrzej Wajda: *„Czuję się w całości odpowiedzialny za to co robię. Oczywiście nie wszystkie moje plany są realizowane, ponieważ nie jestem producentem swoich filmów, lecz tylko inicjatorem i nie każda moja inicjatywa spotyka się z aprobatą. Ale ja w te filmy, które realizowałem, wierzyłem tak samo, jak w tamte, których z różnych powodów nie zrobiłem.*

Nieznane środowisko
„Struktura kryształu" — reż. Krzysztof Zanussi

Nie zgadzam się z poglądem, że nie można robić dobrych filmów, ponieważ istnieją ograniczenia". (FILM nr 42)

CZYM MA BYĆ FILM WSPÓŁCZESNY?

Film współczesny pozostaje najważniejszą, a zarazem najbardziej złożoną sprawą, do której wracają nasi rozmówcy. Rozprawia się o nim od wielu lat i rezultaty są ciągle mierne. Mówił o tym autor „Struktury kryształu", jednego z nielicznych utworów, które zbliżyły się do współczesnej problematyki, proponując nam nieznane środowisko i nie opisane dotąd konflikty. Mówił o tym, że przemiany społeczne, techniczne, cywilizacyjne wywołały głębokie zmiany osobowości ludzkiej, a także nową hierarchię ideałów i nowe modele uprzywilejowania społecznego. Czy film współczesny odkrył te mechanizmy, czy znalazł tu autentyczne konflikty? Obawiam się, że nie.

Bo też film współczesny z prawdziwego zdarzenia wymaga czegoś więcej niż ogólnikowej znajomości ludzi i środowisk. *„Współczesność przesuwa się przed naszymi oczami zbyt szybko* — mówił Stanisław Zieliński. — *Trudno z zamazanego obrazu wychwycić to, co najważniejsze. Społeczeństwo uległo rozbiciu na mikrokosmosy, jakimi stały się środowiska zawodowe. Żeby zdobyć o nich jakiekolwiek informacje, trzeba się odwoływać do pomocy socjologa i psychologa".* Co nie znaczy, że sztuka narodzi się sama z socjologii, z ankiet i pedantycznej dokumentacji. Lecz bez tej wiedzy nie narodzi się na pewno. Nie jest przypadkiem, że dwa poważne filmy minionego roku, „Wszystko na sprzedaż" i „Struktura kryształu", były dziełami autorów, którzy dobrze znali i rozumieli opisane w tych filmach środowiska. I dlatego przedstawione postacie nabrały ciała, a ich dramaty — intensywności.

Kiedy mowa o filmie współczesnym, przed oczami pojawia się zawsze gotowy obraz postaci, sytuacji, konfliktów, dramatów. Ten abstrakcyjny wzór, który ukształtował się wiele lat temu i nigdy właściwie nie został uwierzytelniony dziełem z prawdziwego zdarzenia, jest ciągle przedmiotem westchnień. A może nie jest on już aktualny?

Może autentyczny film współczesny objawi się w przyszłości w innym zupełnie kształcie?

FILM POLSKI ODCHODZI OD LITERATURY

Nieomal wszyscy, którzy się wypowiadali, odnotowywali rozchodzenie się filmu polskiego z literaturą. Witold Zalewski tłumaczył to historycznie. W przeciwieństwie do sytuacji sprzed kilkunastu lat, nie ma dziś wspólnoty zainteresowań młodych pisarzy i filmowców. Stąd ciśnienie literatury staje się coraz mniejsze. Ernest Bryll zaś powiada, że *„reżyser powinien dziś traktować książkę jako sygnał pewnego tematu, dla którego trzeba znaleźć odrębną wizję filmową. W istocie drogi literatury i filmu coraz bardziej się rozchodzą, związki są coraz luźniejsze".*

Gdyby to rozluźnianie się związków z literaturą było faktem (a kilka wartościowych filmów ubiegłego roku mogłoby to potwierdzać), byłoby to oznaką pewnej przemiany polskiego kina. Film polski przez wiele lat żywił się literaturą dość zachłannie; czerpał z niej nie tylko tematy (o czym mówi Bryll), ale przejmował od niej pewne, niekwestionowane zresztą wartości estetyczne i stylistyczne. Był to więc proces jakby pasożytniczy, ale pasożyt przynajmniej żył. Do jakiego źródła zwróciłby się więc film dziś?

Nie do literatury powieściowej, lecz do samego życia zapisanego w literaturze faktów, w pamiętnikach, kronikach — mówią nasi rozmówcy.

Lecz fakty i wydarzenia, kroniki i pamiętniki, gołe tematy wyrwane z literatury, same przez się nie tworzą scenariusza ani filmu; a w każdym razie w znacznie mniejszym stopniu niż skomponowany utwór literacki. Rozchodzenie się filmu z literaturą oznacza więc, że pojawić musi się ktoś inny, kto zastąpi pisarza, nadając zdarzeniom i tematom estetyczny kształt i intelektualny wymiar.

Kto tego dokona? Zawodowy scenarzysta? Wszyscy zgodnie twierdzą, że ten zawód, ta umiejętność w Polsce nie istnieje. A więc sam reżyser? Tu pojawia się sprawa filmu autorskiego, który chce przekroczyć granice literatury. Właśnie dlatego w naszych rozmowach uparcie powracaliśmy do tego tematu.

GDZIE SĄ AUTORZY?

Lecz w tej dziedzinie rozmówcy nasi mają wiele wątpliwości. Nie powinien robić filmu autorskiego ktoś, kto nie jest autorem. Można by na to odpowiedzieć, że nie powinien malować ktoś, kto nie jest malarzem itd. W istocie jednak kryje się za tym niepokój o to, by moda — jak powiadają niektórzy — na film autorski nie doprowadziła do wybuchu grafomanii w polskim filmie. Czy takie niebezpieczeństwo istnieje? Myślę, że mogłoby istnieć, gdyby nie było zespołów filmowych, a w nich pisarzy, scenarzystów i reżyserów, którzy potrafią oddzielić ziarno od plewy. Nie chodzi więc o ślepe akceptowanie wszystkiego, co autorskie, lecz o świadomość, że w momencie, kiedy film nasz zaczyna się rozchodzić z

BOLESŁAW MICHAŁEK

literaturą — w czym tkwi szansa i niebezpieczeństwo — film autorski z prawdziwego zdarzenia jest jedną z alternatyw, które trzeba poważnie brać pod uwagę. Wymaga to czujności, ale i tolerancji: gwarancji, ale i ryzyka.

Mamy zresztą pod tym względem doświadczenia zeszłego roku — autorskie filmy młodych: Solarza, Ślesickiego, Zanussiego. Czekają nas debiuty Piwowskiego i Kondratiuka. O naglącej potrzebie stałego dopływu nowej krwi do kinematografii, o komplikacjach, do jakich to prowadzi, o ryzyku, jakie się z tym wiąże, mówił Stanisław Różewicz. Lecz mimo ryzyka i komplikacji jest to sprawa ogromnej wagi; zahamowanie dopływu młodych zagraża na dłuższą metę nie tylko rozwojowi, ale i samej egzystencji kinematografii. Rok ubiegły był pod tym względem pomyślny, nawet jeśli nie wszystkie debiuty spełniły to, czego od nich oczekiwaliśmy. *„Młodzi* — powiedział Stanisław Różewicz — *spełniają w każdej kinematografii rolę niesłychanie istotną: są czymś w rodzaju drożdży, czynnikiem fermentacyjnym. »Mistrzowie« zdają sobie sprawę, że młodzi depczą im po piętach — i to dopinguje ich do prób odświeżania swej sztuki".*

SZTUKA I TECHNIKA

Tylko raz padło w naszych rozmowach słowo: technika. To rzecz niepopularna. Publiczność, a także krytyka zdaje się ją bagatelizować, sądząc często, że chodzi o kaprysy filmowców. Nie sposób się z tym zgodzić. Film nie jest literaturą, gdzie wartość utworu nie zależy od jakości długopisu. Film jest techniką i to skomplikowaną: cała jego historia dowodzi, że impulsy rozwojowe brały się nie tylko z wrażliwości i bogactwa wyobraźni twórców, ale także — a niekiedy głównie — z wrażliwości taśmy, z jakości soczewek i bogactwa ruchów kamery, z możliwości kolorystycznych i doskonałości urządzeń dźwiękowych. Ani wielkie filmy widowiskowe, ani skromne filmy oparte na obserwacji nie osiągną elementarnego poziomu profesjonalnego współczesnego kina, jeżeli nie nastąpią zmiany. Taśma i soczewka, paradoksalnie, nie jest w filmie zagadnieniem technicznym, lecz również estetycznym i w końcu treściowym. Estetycznym, bo zanotowana w tych wypowiedziach staroświeckość naszego kina ma tu jedno ze swoich źródeł. Tematycznym: bo współczesna technika zwielokrotniła nośność problemową kina, dała językowi giętkość; umożliwiła filmowi wejście na te tereny tematyczne, które były dlań przedtem niedostępne. Może jest to temat do nowej dyskusji?

Bez patosu
„Moja godzina zero" — Manfred Krug

CO MÓWI KOMPUTER ?

Im bardziej twórcy filmowi NRD pragną zbliżyć się do współczesności, tym trudniejsze napotykają zadania. Nierzadko też ponoszą porażki. Nie rezygnują jednak z prób i często korzystają z pomocy polskich aktorów, którzy chętnie występują w filmach DEFY.

Wśród nowych filmów DEFY szczególnie charakterystyczny jest jeden, zatytułowany „Z naszych czasów". Składa się on z czterech nowel, akcja każdej toczy się w innym okresie minionego ćwierćwiecza. Nowela pierwsza, „Dwaj synowie" w reżyserii Helmuta Nitzschke, oparta została na „Opowiadaniach z kalendarza" Bertolta Brechta. Film przejmująco ukazuje postać niemieckiej wieśniaczki, u której pracują radzieccy jeńcy, podczas gdy jej syn walczy gdzieś na froncie; stosunek do jeńców jest surowy, traktuje się ich jak zwierzęta robocze. Ale jeden z jeńców zaczyna przypominać wieśniaczce jej własnego syna. Kiedy front się zbliża i jeńcy szykują się do ucieczki, kobieta udziela im pomocy. Gdy zaś zjawi się wreszcie jej syn, esesowiec, który naprzód zdezerterował z frontu, a potem w obawie przed Rosjanami chce jednak uciekać dalej ze swoimi — matka uzna, że uratuje synowi życie i wymierzy mu sprawiedliwość tylko wówczas, gdy odda go do niewoli. Wiezie więc związanego na taczkach do komendantury radzieckiej. Postać matki kojarzy się z bohaterką „Mutter Courage" — także dlatego, że komentarz autorski towarzyszący obrazom, w zasadzie niemym, wygłasza Helena Weigel, znakomita odtwórczyni tytułowej roli w tej sztuce Brechta.

Nowela druga, „Pojedynek" w reżyserii Joachima Kunerta, oparta jest na opowiadaniu Anny Seghers. Chodzi tutaj o konflikt dwóch profesorów, którzy odmiennie rozumieją potrzebę wyższego wykształcenia, będącego kiedyś przywilejem wybranych, teraz dostępnego dla wszystkich. Film dobrze oddaje atmosferę pierwszych lat powojennych i dezorientację w obliczu nadciągających przemian. Ale ścieranie się światopoglądowych postaw jest statyczne i deklaratywne. Nowela ta nie dorównuje poprzedniej.

Trzecia nowela, „Zwykli ludzie" w reżyserii Rainera Simona, jest optymistycznym obrazkiem z życia ludzi pracy. On jest kierownikiem na budowie, ona skończyła studia; poznali się, pokochali, pobrali i — przezwyciężając kłopoty dnia powszedniego — są pełni wiary w przyszłość. Film jest lakierniczy i nie wzbogaca naszej wiedzy o ludziach, których pokazuje; wypada też znacznie słabiej od poprzedniego.

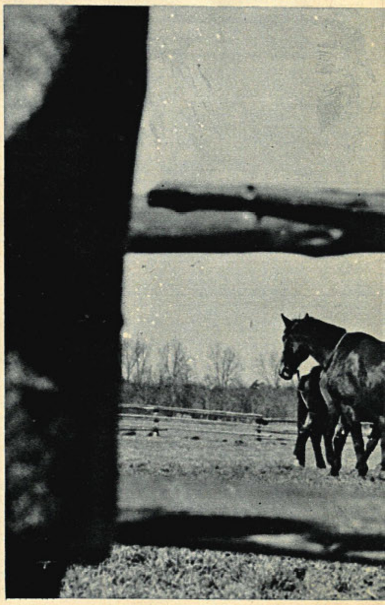
Ostatnia nowela „Komputer mówi: nie" w reżyserii Kurta Maetziga, jak sam tytuł wskazuje, dotyczy współczesności. Nawet, gdy komputer mówi: nie — twierdzą zuchwale autorzy — to jeszcze wcale nie znaczy, że ludzie nie mogą powiedzieć: tak. Ci ludzie to radziecki inżynier Pronin i niemiecki Ulrich, przyjaźniący się od dwudziestu lat naczelni dyrektorzy kooperujących ze sobą wytwórni sprzętu elektronicznego. Ich zakłady mają terminowo dostarczyć na Kubę urządzenia dla tamtejszej radiostacji. Choć autorzy starają się zaszokować nas pytaniem, czy zamówienie uda się wykonać terminowo, czy nie — w filmie jest przynajmniej jeden ludzki moment. Oto radziecki inżynier, ujmująco grany przez Leona Niemczyka, korzystając z pobytu w Berlinie, chce sobie kupić nylonową koszulę i musi przy tym trochę postać w ogonku do kasy.

Te cztery nowele zdają się najlepiej ilustrować mocne strony osiągnięć i permanentne trudności, z jakimi borykają się filmowcy DEFY. Im bliżej współczesności, tym trudniej o film, który pokazywałby rzeczywistość przekonywająco. O ile jednak ten i ów z naszych filmowców gotów jest już spisać temat współczesny na straty, ich niemieccy koledzy nie zrażają się bynajmniej porażkami i nie zaprzestają prób. Tylko, że usiłowaniom tym brak polotu i osobistej inwencji; że większość tematów robi wrażenie zbyt sztywnie zaprogramowanych. I choć scenariuszowy komputer mówi: tak — widz jest innego zdania.

Dlatego znacznie większą sympatię budzi prosta historia kierowcy wielkiej ciężarówki, opowiedziana w filmie Hermanna Zschoche „Dalekie drogi, cicha miłość". Niedopowiedziane do końca przeżycia owego kierowcy są nam też znacznie bliższe niż pedantycznie wyłożone konflikty pomiędzy młodym uczonym-nowatorem a konserwatywnym dyrektorem w fabryce transformatorów („W polu napięcia"). Bohater filmu Zschochego, samotny mężczyzna pod czterdziestkę, jeździ po autostradach i szosach wzdłuż i wszerz NRD z wielotonowym ładunkiem. Pewnego dnia zabiera po drodze chłopaka, któremu znudziły się studia i szuka przygody. Zaprzyjaźniają się ze sobą i z kolei obaj przygarniają młodą, samotną kobietę z dzieckiem, która ma jakieś kłopoty życiowe. Obaj mężczyźni, choć dzieli ich spora różnica wieku, mimo woli starają się o względy przygodnej towarzyszki podróży i noclegów. Ale ona odchodzi tak, jak przyszła i pozostawia obu z kolejną refleksją nad tym, że życie nie bardzo przypomina kinowe happy-endy.

ZBIGNIEW PITERA

Kierowcę gra prosto i bezpretensjonalnie popularny aktor i piosenkarz Manfred Krug. Przypomina nawet trochę Jean Gabina z jego dawniejszego filmu „Na trasie do Bordeaux". Ale popisową kreacją Kruga jest rola unowocześnionego niemieckiego Szwejka w komedii wojennej „Moja godzina zero". Gra żołnierza, który bez entuzjazmu wojuje w szeregach hitlerowskiej armii na froncie wschodnim. Ma też porachunki ze swoim dowódcą. Pewnego dnia wpada w ręce Rosjan, którym bardzo zależy na rozszyfrowaniu zamiarów Niemców na tym odcinku frontu. Krug, nie bez oporów, po długich ceregielach ulega namowom rodaków-antyfaszystów współdziałających z armią radziecką, podejmując się ująć i sprowadzić przez linię frontu swego dowódcę. Dalej film przybiera formę sytuacyjnej komedii z farsowymi chwytami typu „Gdzie jest generał?" czy „Giuseppe w Warszawie". Wydaje się, że ta komediowa próba spojrzenia na wojenną przeszłość świadczy o zmianach w podejściu do pewnego przynajmniej kręgu tematów, traktowanych dotychczas przez filmowców NRD w sposób jednoznacznie poważny, dramatyczny, tragiczny. Być może, jest zwiastunem dystansu i inwencji,



której zastrzyk tak potrzebny jest filmom współczesnym.

Bo chociaż Manfred Krug jest wszechstronnym i inteligentnym aktorem, ale siła złego na jednego, gdy przyjdzie mu grać takie postacie z produkcyjniaków, jak np. pisarz Scharffroth w filmie „Sieć" Ralfa Kirstena. W każdej chwili wprawdzie gotowi jesteśmy uwierzyć w wysoką jakość seryjnej produkcji nowo wzniesionego zakładu przemysłowego, ale nie w seryjnie schematyczne typy ludzkie, pokazane w tym filmie. Los Manfreda Kruga dzieli z pełnym samozaparciem świetny aktor Ber-

Korespondencja własna z NRD

liner Ensemble, Eckehardt Schall („Kariera Artura Ui"), który także niewiele może wykrzesać z papierowych postaci inżynierów-elektroników.

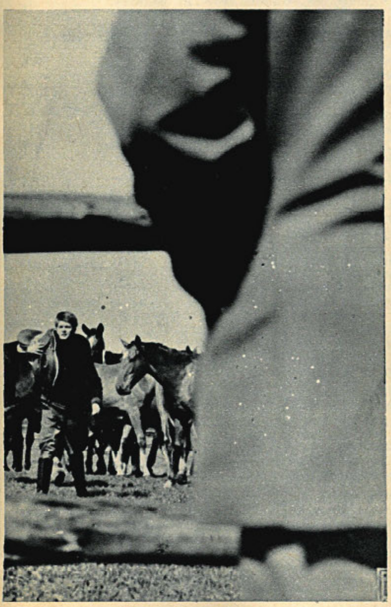
Następne miejsce wśród aktorów DEFY przyznać trzeba chyba Leonowi Niemczykowi, który pojawia się ostatnio w co drugim bodaj filmie tej wytwórni, stale wzbogacając swój repertuar. Po rolach radzieckich i niemieckich inżynierów i dyrektorów w filmach produkcyjnych, nie zawahał się nawet zagrać tytułowej roli w kryminale „Podejrzenie pada na zabitego".

Niemczyk nie wyczerpuje oczywiście aktorskich poloników z filmów DEFY. W kolorowym filmie współczesnym „Ponieważ cię kocham" w reżyserii Helmuta Prandisa i Hansa Kratzerta — główną rolę lekarza gra Roman Wilhelmi, a w westernie „Śmiertelna pomyłka" Konrada Petzolta zobaczymy znów Krystynę Mikołajewską. W największym zaś przedsięwzięciu produkcyjnym DEFY, jakim jest realizowany wespół z Lenfilmem biograficzny epos „Goya", rolę inkwizytora odtwarza niezawodny w rolach duchownych Mieczysław Voit.

Tak więc współpraca filmowa na trasie Warszawa — Berlin stale się wzmaga. Chodzi tylko o to, aby jej wyniki nie miały wyłącznie charakteru ilościowego.

ZBIGNIEW PITERA

Bez pretensji
„Podejrzenie pada na zabitego"



NOTATNIK PARYSKI

Brigitte Bardot weszła w krytyczny dla gwiazdy filmowej okres. Przekształci się w aktorkę dramatyczną czy nadal będzie żyć mitem niezniszczalnej BB? — oto jest pytanie.

Bez gwizdów
„Kobiety" — Brigitte Bardot i Maurice Ronet

Chociaż wiadomości o filmach, karierze i życiu prywatnym Brigitte Bardot, a także fotosy gwiazdy — dawno już przestały być atrakcją pierwszych stron ilustrowanych magazynów, to jednak rzesze jej zwolenników nie przestają darzyć zainteresowaniem każdego nowego filmu popularnej vedetty. Jej wierni wielbiciele to już raczej stateczni dziś ludzie, którym BB jako pewien symbol rodzimego kina kojarzy się z nieuchronnym przemijaniem własnej młodości. Nastolatki zaś najwyraźniej lekceważą Brigitte Bardot albo odnoszą się do niej jak do cioci, która wprawdzie godna jest zainteresowania, bo ma za sobą bujną przeszłość, ale z której w duchu się pokpiwa.

Natomiast rówieśnicy Brigitte szczerze przejmują się jej dalszą karierą, zadając sobie od lat to samo pytanie: czy gwiazda zdoła wreszcie przekształcić się w aktorkę z prawdziwego zdarzenia? Najnowszy film Brigitte Bardot „Kobiety" w reżyserii Jean Aurela dowodzi, że daje się jej stale szanse rozwinięcia możliwości aktorskich. Zręczna anegdota ma nawet pewne ambicje literackie i daje duże pole do popisu parze głównych wykonawców. Bohater filmu jest pisarzem (Maurice Ronet), który dyktuje nowej sekretarce swe przeżycia i perypetie miłosne. Zastanawiając się nad nimi, zmienia stopniowo stosunek nie tylko do samego siebie, ale i do swej powiernicy. Ona oczywiście nie pozostaje mu dłużna. Nie jest to wszystko najmądrzejsze, choć bardzo wyspekulowane, ale Brigitte — zamiast ożywiać film własną, atrakcyjną przecież osobowością — poteguje tylko chłód wiejący z ekranu. Cóż, trzeba się pogodzić z tym, że Brigitte potrafi być tylko sobą i nie ma sensu robić z niej na siłę aktorki dramatycznej. Ale jak

KORESPONDENCJA Z FRANCJI

długo trzydziestopięcioletnia BB może być sobą, czyli tą samą co dawniej?

Ostatnia paryska „Noc Kina" — impreza, w czasie której wręczane są doroczne Nagrody Popularności — mogłaby świadczyć, że Brigitte wciąż jeszcze notowana jest wysoko na giełdzie filmowej. Znalazła się bowiem wśród laureatów, obok Annie Girardot, Marie Laforet, Jane Birkin, Serge Gainsbourga i sędziwego Charlesa Vanela. Odbierając nagrodę z rąk innego weterana, André Lugueta, Brigitte skromnie powiedziała, że nie jest godna tak wielkiego wyróżnienia. Nikt nie gwizdał, ale wiele osób było gotowych przyznać jej rację.

Nagrody Popularności otrzymali także zasłużenie reżyserzy Costa-Gavras („Z") i Peter Yates („Bullitt"). Jeszcze przed kilku laty na liście najpopularniejszych nie brakowało nazwiska Claude Leloucha, który płynie już całkowicie na fali komercyjnego kina. Płynie z wiatrem, więc zmierza teraz w kierunku jeżeli nie musicalu, to filmu, w którym muzyka gra dużą rolę. Ostatnio nakręcił w oryginalnej amerykańskiej scenerii film „Mężczyzna, który mi się podoba", z Annie Girardot i Jean-Paul Belmondo w rolach głównych. Są to melo-dramatyczno-erotyczne przygody aktorki, okraszone muzyką, którą napisał Francis Lay. Krytyka przyjęła film chłodno.

Znacznie ambitniej zapowiadają się nowe filmy François Truffauta i Jean-Gabriela Albicocco. Pierwszy z nich zakończył „Dzikie dziecko", w którym gra sam rolę lekarza; drugi rozpoczął „Samotnego mężczyznę", do którego napisał także scenariusz. Film Albicocco jest psychologicznym portretem starzejącego się playboya granego przez Michel Auclaira.

Najbardziej wziętym pisarzem filmowym jest w tym sezonie Sebastian Japrisot. Jego „Człowieka na deszczu" realizuje René Clément, z Charlesem Bronsonem, Marlène Jobert i Jean Gavinem w głównych rolach, a „Damę w aucie" — Anatol Litvak z Samanthą Eggar, Stephane Audran i Peterem McEnnery. Są to nowoczesne dramaty sensacyjne z bardzo wyrafinowaną psychologią głównych postaci. Japrisot ma już na warsztacie kilka nowych scenariuszy i adaptacji swych powieści.

Oto chyba najważniejsze spośród kilkunastu filmów, które znajdują się każdego tygodnia w paryskich ateliers.

Wobec braku sensacji artystycznych na ekranach, w środowisku filmowym najwięcej mówi się ostatnio o „wielkiej przeprowadzce". Otóż wzorem paryskich hal targowych — wysłużone ateliers w Billancourt, Boulogne i St. Maurice mają być wysiedlone jeszcze dalej poza miasto, do Orzeval. Tam, na terenie o powierzchni 50 hektarów, powstanie wielki supernowoczesny ośrodek produkcji filmów dla kin i telewizji. Jednocześnie wokół hal zdjęciowych wybudowane zostaną nowe dzielnice mieszkaniowe i handlowe. Paryż otrzyma więc za kilka lat własne Hollywood.

Z. B.

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

1 STYCZNIA 1920

ZA KRÓLA JANA

„Promienie zachodzącego słońca ozłacały krańce jednej z najpiękniejszych nizin województwa sandomierskiego” — tak zaczyna się powieść „Klasztor pod Sandomierzem” austriackiego poety i dramaturga Franciszka Grillparzera, wydana drukiem w 1828 roku. Kilka wierszy niżej czytamy o dwóch niemieckich rycerzach, którzy jako posłańcy cesarza zmierzali na dwór — jak pisze autor — *„wojowniczego króla Jana Sobieskiego”*. Zaskoczeni nadciągającą nocą postanowili szukać spoczynku w położonym w pobliżu klasztorze.

Teraz dopiero rozpoczyna się właściwe dramatyczne opowiadanie, które posłużyło reżyserowi Victorowi Sjöströmowi za fabularną kanwę filmu noszącego ten sam, co powieść, tytuł. Premiera „Klasztoru pod Sandomierzem” odbyła się w reprezentacyjnym kinie wytwórni Svensk Filmindustri „Röda Kvarn” w Sztokholmie — przed laty pięćdziesięciu — w dniu 1 stycznia 1920 roku. Scenariusz napisał, jak to było wówczas w zwyczaju, sam realizator. Zdjęcia robił Henrik Jaenzon, jeden z czołowych szwedzkich operatorów, a dekoracje zbudował Axel Esbensen. Obsadę aktorską dobrano bardzo starannie. Rolę bohatera i narratora w jednej osobie, hrabiego Starzeńskiego, grał aktor teatralny starszego pokolenia, Tore Svennberg, liczący wówczas lat sześćdziesiąt dwa; znany ze swych kreacji w dramatach Ibsena i Strindberga. Hrabiną Elgą (w oryginale literackim — Elżbietą) Starzeńską była debiutująca na ekranie, ale posiadająca już odpowiednią rangę na scenie — Tora Teje, odtwórczyni roli Medei w tragedii Eurypidesa w Królewskim Teatrze Dramatycznym. „Tym trzecim” — hrabią Ogińskim był amant filmowy Richard Lund, grywający w obrazach Sjöströma i Stillera już od 1912 roku.

Romantyczna powieść, a właściwie dłuższa nowela Grillparzera, stanowiła dobry materiał dla filmowej adaptacji, odpowiadając znakomicie gustom publiczności sprzed pół wieku. Kochający i starszy wiekiem mąż, piękna i niewierna żona, lekkomyślny kochanek — wszystko to mieściło się znakomicie w recepturze niemego melodramatu. Dodajmy jeszcze: krwawa zemsta w ponurej wieży starego zamczyska, kiedy to hrabia Starzeński zabija swoją wiarołomną połowicę, no i na zakończenie — wieczysta pokuta w ufundowanym przez mordercę, dla odpuszczenia grzechów, klasztorze. To właśnie mnich (alias Starzeński) opowiada zagranicznym gościom o swych przeżyciach i kończy dręczące go wspomnienia, gdy sygnaturka poranna wzywa braciszków na modlitwę.

Sjöström uprościł w znacznym stopniu fabułę, czyniąc z hrabiny postać jednoznaczną, podczas gdy w tekście Grillparzera — sprawy zdrady i miłości pozostają spowite do końca nimbem tajemnicy. W filmie — Elga, w scenie w wieży, pragnie ocalić życie kochanka i sama ginie, w powieści — dla ocalenia własnego życia gotowa jest nawet poświęcić dziecko. Takich złowrogich akcentów nie zniósłby prawdopodobnie ówczesny widz i dlatego bohaterka, zgodnie z obowiązującą w melodramacie konwencją, jest po prostu nieszczęśliwą dziewczyną kochającą innego i wydaną za mąż, wbrew swej woli, za starego, ale za to bogatego człowieka. Polskość „Klasztoru w Sandomierzu” sprowadza się w wersji ekranowej do dekoracji i kostiumów, potraktowanych z dużą rzetelnością. Lekkie aluzje polityczne do sytuacji kraju, o których pisze Grillparzer, w filmie zostały pominięte. Zresztą dramat rozgrywać by się mógł w każdym kraju i Sandomierz — zarówno dla czytelnika, jak i dla widza kinowego — stanowił swoistego rodzaju egzotyczną atrakcję. Dodajmy jednak, gwoli ścisłości, że Grillparzer w podtytule swego utworu pisze: *„Opowiadanie oparte na prawdziwym zdarzeniu”*.

W twórczości Sjöströma „Klasztor pod Sandomierzem” zajmuje specjalne miejsce, został bowiem, wbrew ówczesnej szwedzkiej praktyce, zrealizowany niemal całkowicie w dekoracjach. Nawet fragmenty zamku Starzeńskich i klasztoru zbudowano w atelier w Lidingö. Tylko nocne zdjęcia w parku zrobiono w Huvudsta pod Sztokholmem. Triumfatorem okazał się przede wszystkim operator Henrik Jaenzon, który wydobył w fotografii odpowiednią tonację, świetnie zgraną z nastrojem Grillparzerowskiej prozy. „Klasztor pod Sandomierzem” to film kameralny, rozgrywający się w zamkniętych, raczej małych i ciasnych pomieszczeniach, o zagęszczonej, dramatycznej atmosferze. Niewiele miał ów obraz wspólnego z szerokimi otwartymi przestrzeniami w „Terje Vigen” czy w „Banitach”.

Victor Sjöström udowodnił tym filmem raz jeszcze, jak świetnie opanował reżyserskie rzemiosło, dając sobie radę z wykonaniem zadania w trudnych, narzuconych z góry ramach. O tym, że pomogli mu w tym operator i dekorator była już wyżej mowa. Tu należy słów parę poświęcić wykonawczyni roli głównej, która stworzyła interesującą sylwetkę hrabiny Elgi. Tora Teje, jak to stwierdzali jednogłośnie krytycy, grała z dużą powściągliwością, unikając wszelkich emocjonalno-patetycznych efektów. Aktorka zabłysnęła w kilka miesięcy później w komedii Mauritza Stillera „Eroticon”.

P. S. Warto by było, żeby ta austriacko-szwedzka historia „Klasztoru pod Sandomierzem” znalazła się wśród „poloników” Centralnego Archiwum Filmowego.

Nastrój prozy Grillparzera
„Klasztor pod Sandomierzem”

„CZEKAM W MONTE CARLO” (Polska). Wszelkie dodatkowe atrakcje, wobec niedostatku emocji czysto rajdowych, budzą podejrzenie, że autorzy chcą nas obdarować wiekowymi bublami.

„DWOJE NA DRODZE” (USA). Obraz „doli i niedoli pożycia małżeńskiego”, wolny od melodramatyczności i sentymentalnych łatwizn dzięki humorowi i inteligentnej obserwacji.

„CZTERY DAMY I AS” (Francja). Tropienie przemytników jest niczym w porównaniu z kłopotami, jakie mogą sprawić kobiety.

„DR GLAS” (Dania). Zwidy dr. Glasa, jego dramatyczne zmaganie się z sobą, są nasycone napięciem między powinnością moralną a żądzą.

„SŁUCHAJCIE BICIA DZWONÓW” (Jugosławia). Tematyka partyzancka, ale potrak-

Nasi recenzenci pisali...

towana zupełnie inaczej. Ludowy żywioł, który lśni olbrzymią gamą barw i odcieni.

„TOPKAPI” (USA). Całość jest wprawdzie zabawna, ale nie wykorzystano wielu możliwości psychologicznych.

„O JEDNEGO ZA WIELE” (Francja-Włochy). Filozoficzny konflikt kleryka i pacyfisty wydaje się tu literacki, wydumany. Dramaturgicznym samograjem staje się sprawa nieufności i podejrzliwości.

„ZDOBYCZ” (Francja-Włochy). Dużo pięknych obrazków, mieniących się i pędzących jak w kalejdoskopie, pełno półobnażonych fotografii, wiele śmiesznych sytuacji.

●

Panie Redaktorze!

Wiadomość, która dotarła do widzów z tygodnika FILM (nr 47 z ub. r.), była miary co najmniej wybuchu wulkanu. Mianowicie na str. 2 w rubryce „Kupiliśmy” przeczytałem, że został zakupiony głośny film Luisa Bunuela „Szymon Słupnik”, nagrodzony w Wenecji w 1965 roku; rozczarowanie spotkało mnie na końcu: film przeznaczony jest dla DKF-ów.

Dlaczego przeznacza się wybitne dzieło do rozpowszechniania tylko dla garstki wybrańców? Czy dystrybutorzy uważają, że społeczeństwo polskie nie dorosło do oglądania wybitnych filmów? Proszę mnie źle nie zrozumieć, absolutnie nie mam nic przeciwko wyświetlaniu filmów w DKF-ach, lecz nie można tak głośnych dzieł przeznaczać wyłącznie dla klubów, pozbawiając kontaktu z nimi milionowych rzesz widzów.

W Gdańsku np. działa DKF, który wyświetla filmy raz w tygodniu, a sala jest tak mała, że nie mogą się tam pomieścić wszyscy chętni, którzy chcieliby należeć do klubu. Ponadto gros mieszkańców pracuje w tym czasie i nie jest w stanie podczas tego jednego popołudnia obejrzeć filmu. Nie zobaczyliby „Szymona Słupnika” nawet gdyby byli członkami klubu. A w Gdyni jest duże kino studyjne. Dlaczego właśnie w tym kinie nie wyświetla się filmów wybitnych, tylko inne, nie nadające się do tego typu kina. Naprawdę rzadko zdarza się, by film wyświetlany w tym kinie odpowiadał mu rangą.

Niejednokrotnie czytałem w tygodniku FILM, że widzowie żądają kupienia wybitnych i głośnych filmów awangardowych i „nowej fali” — japońskiej, brazylijskiej czy całej Ameryki Południowej. Filmy takie trafiają do nas bardzo rzadko albo wcale. Nie rozumiem, dlaczego tak się dzieje.

Jeśli Pan Redaktor uważa, że moje żądania są wygórowane, proponuję rozpisać ankietę wśród widzów, a wówczas przekonacie się, że nasze wymogi są nieco wyższe niż dystrybutorom się zdaje.

JERZY ROZWARSKI
Gdynia

IDZIEMY DO KINA

JARZĘBINA CZERWONA

Scenariusz (na motywach powieści „Frontowe drogi" Waldemara Kotowicza): Waldemar Kotowicz oraz Ewa i Czesław Petelscy
Reżyseria: Ewa i Czesław Petelscy
Zdjęcia: Krzysztof Winiewicz
Muzyka: Jerzy Maksymiuk
Wykonawcy: ppor. Kotarski — Andrzej Kopiczyński, chorąży Kręcki — Władysław Kowalski, por. Gorczyński — Andrzej Łapicki, sanitariuszka Wanda — Wiesława Niemyska, major — Iwan Pieriewierziew, por. Marczyński — Andrzej Antkowiak, kapral Podarzyn — Wacław Kowalski, sierżant Kojtycz — Zdzisław Maklakiewicz, plut. Bratkowski — Stefan Friedman, sierżant Kamiejczuk — Ludwik Pak, st. szer. Tarkowski — Tadeusz Samogi, por. Drobisz — Mieczysław Stoor, syn pułku Edzio — Leszek Latacz.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — „Iluzjon" — 1969.

*

Film odtwarza jedną z największych bitew ostatniej wojny: zdobywanie przez Armię Czerwoną i dywizje I Armii Wojska Polskiego — Kołobrzega, przekształconego przez Niemców w twierdzę. Film otrzymał nagrodę I stopnia Ministra Obrony Narodowej za rok 1969.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

NAJPIĘKNIEJSZY WIEK

(Najkrasnejsi vek)

Scenariusz i reżyseria: Jaroslav Papousek
Zdjęcia: Jozef Ort-Šnep
Muzyka: Karel Mareš
Wykonawcy: Vranova — Hana Brejchova, Hanzlik — Jan Stöckl, Vosia — Josef Sebanek, profesor — Vladymir Smeral, Vrana — Jiři Sykora, Vostova — Milada Jeżkowa, Lada Rehka — Ladislav Jakim, Zuzanna — Vera Kresadlowa, Jirika Novy — Milan Křiž, Honza Černy — Otakar Marcin, Karel Huleš — Bohumil Zemanek, Franta — Jiři Halek, Ada — Ladislav Adam, asystent — Slavoj Banzet, Kulhankova — Anna Pisařikova.
Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1968.

*

Debiut reżyserski Jaroslava Papouska, współscenarzysty filmów Formana i Passera. Środowisko studentów Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Konfrontacja trzech okresów ludzkiego życia; starość reprezentują tu rencíści czekający na pracę modeli, wiek średni — profesor, młodość — studenci i ich modelka. Film, który skrzy się znakomitymi obserwacjami. Widz odnajdzie w nim poetykę najświetniejszych osiągnięć czechosłowackiej „nowej fali".

Dodatek: „Rezerwat". Realizacja: Kazimierz Urbański. Zdjęcia: Jerzy Gościk. Muzyka: Zygmunt Konieczny. Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1969. Barwna impresja poświęcona twórczości krakowskiego rzeźbiarza Bronisława Chromego.

SZKICE WARSZAWSKIE

Scenariusz (na motywach opowiadań Tadeusza Borowskiego, Andrzeja Bonarskiego i Andrzeja Szczypiorskiego): Jerzy Pomianowski
Reżyseria: Henryk Kluba
Zdjęcia: Tadeusz Wieżan
Muzyka: Zygmunt Konieczny
Wykonawcy: Nowela I: Andrzej — Lech Łotocki, „Młodzieniec" — Jerzy Matałowski, Kędzierzawy — Witold Dębicki, Julek — Andrzej Nardelli, ojciec „Młodzieńca" — Feliks Żukowski. Nowela II: Jacek — Karol Chodura, jego żona — Zofia Kucówna, Mariola — Monika Dzienisiewicz, chłopiec — Andrzej Wohl, Maciek — Włodzimierz Zróbik, „stary" — Adam Olszański. Nowela III: Henio — Mieczysław Czechowicz, Miecio — Wiesław Michnikowski, Stankiewicz — Janusz Paluszkiewicz. W pozostałych rolach: L. Andrzejewski, W. Dębicki, A. Chmielewska-Kluba, W. Jakubińska, M. Kozierska, S. Kozłowska, K. Litwin, A. May, B. Pawlik, J. Walterówna, Z. Zintel, A. Żukowski.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — „Wektor" — 1969.

Próba sportretowania charakteru mieszkańca stolicy w trzech nowelach, z których każda dzieje się w innym czasie i ma odrębny klimat. Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Trójka gigantów". Scenariusz, realizacja, komentarz: Jan Riesser. Zdjęcia: Witold Mickiewicz. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi — 1968 r. Barwny film o pracy trzech naszych stoczni.

PRZECIW WRANGLOWI

(Służili dwa towariszcza)

Scenariusz: Julij Dunski i Walerij Frid
Reżyseria: Ewgienij Karielow
Zdjęcia: Michaił Ardabiewjski i W. Biełokopytow
Muzyka: Ewgienij Pticzkin
Wykonawcy: Andriej Niekrasow — Oleg Jankowski, Iwan Kariakin — Rołan Bykow, Brusiencow — Władimir Wysocki, sanitariuszka Sasza — Ilia Sawwina, dowódca pułku — Anatolij Papanow, dowódca plutonu — Nikołaj Kriuczkow, Łukaszewicz — Nikołaj Burlajew, komisarz — Alla Demidowa, szef sztabu — P. Kryłow, dowódca brygady — B. Siłantjew, Wasilczikow — R. Jankowski, oficer — R. Tkaczuk.
Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1968.

*

Tragikomedia z lat wojny domowej. Przygody i dzieje przyjaźni filmowego operatora frontowego i jego pomocnika. Humor, soczysty dialog.

Dodatek: „Letni koncert". Scenariusz, realizacja i komentarz: Krystyna Dobrowolska. Oprawa plastyczna: Adam Kilian. Zdjęcia: Eugeniusz Ignaciuk. Muzyka: Jerzy Maksymiuk. Produkcja: Se-Ma-For — 1968. Barwny film lalkowy.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Zbyszek	5		4	4	5		4	4	3
Doktor Glas	4	4	4	4		4		4	5
Hugo i Józefina	5			4		3	4	4	4
Słuchajcie bicia dzwonów	3	4		3			4		4
Topkapi	4	3		3		4	3	4	4
Przygody małej wydry	4	3	3	3				4	4
Tylko umarły odpowie	4		3	3	3		4		
Na miłość nigdy nie jest za późno	4	3						3	3
Miecz dla króla	4	3		3		3		3	
Różowa pantera	4	2	3		3	2	4	3	4
Cztery damy i as	2	2					2		
Winnetou i Apanaczi	1	2	2	2	3	1	2	2	

KLUB MIŁOŚNIKÓW PIOSENKI

ogłasza prenumeratę albumów na 1970 rok. Za 60. — zł — sześć albumów + dwa bezpłatne dodatkowe. Za 60.— zł pięćdziesiąt najpiękniejszych przebojów takich zespołów, jak „NO TO CO", „SKALDOWIE", „ALI-BABKI", „TRUBADURZY", „CZERWONE GITARY", „BREAKAUCI", „NIEBIESKO-CZARNI", „ABC" itd., wiele barwnych zdjęć najpopularniejszych solistów i zespołów, wiele zdjęć z festiwalu piosenki w kraju i za granicą, wiele interesujących wywiadów, monografii zespołów młodzieżowych, aktualności z całego świata, prezentacje piosenek pióra znanych prezenterów i komentatorów. Ponadto do każdego albumu dołączona będzie kolorowa wkładka popularnego zespołu lub solisty, a każdy członek KLUBU otrzyma jeszcze bezpłatnie znaczek klubowy. Każdy album zawiera 24 stron formatu A-4.

Wypełnij dokładnie blankiet PKO, lub przekaz pocztowy i wpłać 60.— zł w urzędzie pocztowym na konto nr 153-6-900010, Powszechna Księgarnia Wysyłkowa, Warszawa, ul. Nowolipie 4, z zaznaczeniem: „KLUB MIŁOŚNIKÓW PIOSENKI — 1970 r."

Albumy te można otrzymać wyłącznie w prenumeracie.

Prenumeratę przyjmuje się tylko do dnia 15 stycznia 1970 r. Po tym terminie wpłaty nie będą przyjmowane.

Zawiadom o naszej akcji znajomych, przyjaciół, krewnych, miłośników i kolekcjonerów dobrej piosenki.

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", K. Komorowski, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lefilm, Mosfilm (ZSRR), Defa Film (NRD), Woodfall (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

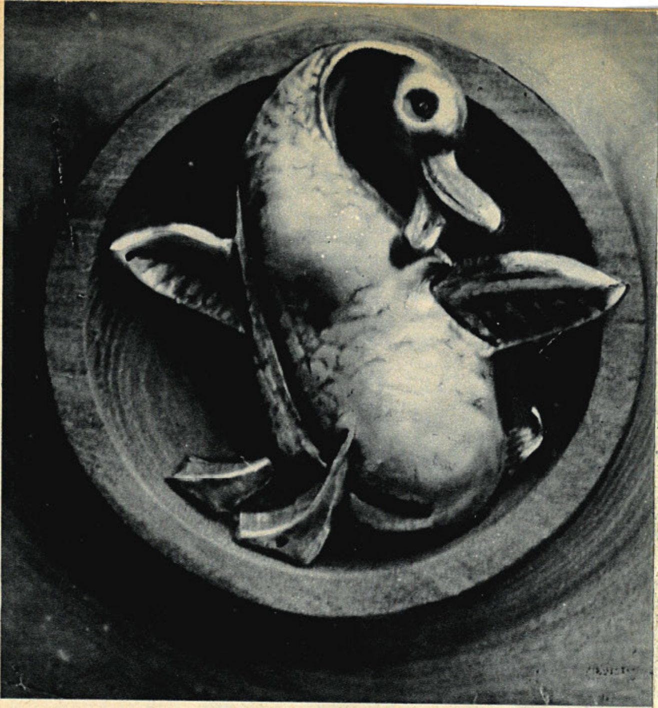
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w Punkcie Wysyłkowym Prasy Archiwalnej „Ruch", Warszawa, ul. Nowomiejska nr 15/17, na miejscu lub na zamówienie za zaliczeniem pocztowym. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11
Numer oddano do druku 27.XII.1969 r. Zam. 10709 P-53
INDEKS 35904

WYBIERAMY NAJLEPSZE FILMY 1969 ROKU

„ZŁOTE KACZKI"

czekają na nowych laureatów



Tradycyjnym zwyczajem ogłaszamy nasz doroczny plebiscyt, w którym nasi Czytelnicy wybiorą najlepsze filmy wyświetlane na polskich ekranach w roku ubiegłym. Chodzi o wybór trzech filmów: polskiego pełnometrażowego i krótkiego oraz zagranicznego pełnometrażowego. Filmy, na które padnie najwięcej głosów, otrzymają ZŁOTE KACZKI.

Tym Czytelnikom, którzy po raz pierwszy biorą udział w naszym plebiscycie, przypominamy, że ZŁOTA KACZKA jest nagrodą o długoletniej i ustalonej renomie. Począwszy od roku 1956 w trzynastu kolejnych głosowaniach nasi Czytelnicy nagrodzili 34 filmy, wśród których znalazło się wiele wybitnych dzieł kinematografii polskiej i światowej. W roku ubiegłym laureatami ZŁOTEJ KACZKI zostały następujące filmy: „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego, „Powiększenie" Michelangelo Antonionego i „Bitwa o Anglię" Wincentego Ronisza. Od Waszej decyzji zależy, jacy twórcy otrzymają nagrody za rok 1969. Czekamy więc na Wasze głosy.

Głosowanie odbywa się na zwykłych kartach pocztowych. Wypisujemy na nich tytuły trzech filmów: polskiego pełnometrażowego, zagranicznego pełnometrażowego i polskiego krótkometrażowego. Kartę opatrujemy czytelnie imieniem, nazwiskiem oraz dokładnym adresem (ważne przy losowaniu nagród!), a także dopiskiem plebiscyt — i wysyłamy pod adresem: Redakcja FILMU, Warszawa 12, Puławska 61. Termin nadsyłania głosów upływa w dniu 19.I. br.

Obok zamieszczamy wykaz filmów wyświetlanych na polskich ekranach kinowych w ubiegłym roku. Wymieniliśmy wszystkie polskie filmy pełnometrażowe oraz najciekawsze, naszym zdaniem, filmy zagraniczne i krótkie. Jeżeli ktoś zechce głosować na filmy, których nie ma w naszym wykazie, może to oczywiście zrobić — pod warunkiem jednak, że będą to tytuły z zeszłorocznego repertuaru kinowego.

Wśród wszystkich uczestników plebiscytu rozlosujemy cenne nagrody:

magnetofon

odkurzacz elektryczny

zegarek na rękę

20 książek WAiF o tematyce filmowej

FILMY POLSKIE

pełnometrażowe

Kierunek: Berlin, Wszystko na sprzedaż, Samotność we dwoje, Człowiek z M-3, Molo, Pan Wołodyjowski, Ruchome piaski, Ostatnie dni, Gra, 273 dni poniżej zera, Skok, Przygoda z piosenką, Toast, Rzeczpospolita babska, Polowanie na muchy, Między wrześniem a majem, Sąsiedzi, Czerwone i złote, 63 dni, Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię, Struktura kryształu, Stawka większa niż życie, Zbyszek, Wniebowstąpienie, Czekam w Monte Carlo, Tylko umarły odpowie.

krótkometrażowe

Starzyki, Myśliwce, Czerwony-Rewolucyjny-Warszawski, Schody, Gienek, Twoje dziecko, W zaklętym kręgu, Wersal-Poczdam, Cytadela, Czas może powrócić, Pan Ciuchcia, Fotografia rodzinna, Kuchnia polska, Wystawa marzeń, Protest 68, Tor przeszkód, Sonata Belzebuba, Tak hartowała się stal, Było wesele, Admirał, Operacja V-2, Niebieska kula, Akt oskarżenia, Koloryści polscy, Michał, Slabing, Wyspa kobiet, Taki świat, Gdynia-Port, Gdzie jest ich dom, Tutejsi, Herold, Krew i płomień, Niesporczaki, One też chcą pracować, Susza, Lekarz, Motet na ratusz toruński, Zapusty, Psychodrama, Wczoraj, dziś, jutro, Operacja Trójmiasto, Polska metoda spawania miedzi, Anna, Lekcja polskiego, Spojrzenie na plakat, Polonez, Druga Wiosna Ludów, Nazywa się Błażej Rejdak, Po prostu, żołnierze, Lasery, Szesnaście mieć lat, Sukces, Szyk, Finale, Gorzko, gorzko, Frasobliwy.

FILMY ZAGRANICZNE

ANGLIA: Napad stulecia, Dr Crippen przed sądem, Kolekcjoner, Milion lat przed naszą erą, Czekając na życie, Nauczyciel z przedmieścia, Obcy w domu, Strzał w ciemności, Kalejdoskop, Kowboju, do dzieła, Sidła, Damski gang, Kobieta-wąż, Szepczące ściany, Różowa pantera, Władca much.

ARGENTYNA: Pod argentyńskim słońcem.

BELGIA: Start.

BUŁGARIA: Zapach migdałów, Biały pokój, Dziewczyna na rozdrożu, Mężczyźni w delegacji.

CZECHOSŁOWACJA: Cudowna łamigłówka, Kapryśne lato, Na szlaku wojennych przygód, Dzika Elżbieta, Czworokąt śmierci, Królewski błąd, Ja, sprawiedliwość.

DANIA: Ząb za ząb, Dr Glas.

FINLANDIA: Dziennik młodego małżeństwa.

FRANCJA: Tajemnice wulkanów, Imiona miłości, Męski-żeński, Cena strachu, Żyć aby żyć, Zwierzęta, Skąd przychodzisz, Dlaczego kłamały, Pustelnia parmeńska, Panna młoda w żałobie, Beniamin, Podróż w milczeniu, Siedemnasty równoleżnik, O jednego za wiele, W pełnym słońcu, Mur, Zdobycz.

JAPONIA: Bunt, Beczka prochu, Ukryta forteca, Kobieta-diabeł, Kobieta-owad.

JUGOSŁAWIA: Słońce obcego nieba, Grawitacja, Dwie mamy, dwóch ojców, Brat doktora Homera, Nie wspominać o przyczynie śmierci, Słuchajcie bicia dzwonów, Mściciel z przeklętej góry.

NRD: Morderca na zawołanie, Heroina, Porwany za młodu, Morderstwo w poniedziałek, Siódmy rok miłości, Wczorajszy świat.

RUMUNIA: Zemsta hajduków, Kolumna Trajana.

STANY ZJEDNOCZONE: Strzały o zmierzchu, Kleopatra, Jak ukraść milion dolarów, Szalony koń, Bunt na Bounty, Wspaniały Red, Dwoje na drodze, Topkapi.

SZWECJA: Moja siostra, moja miłość, Miłość i jazz, Persona, Hugo i Józefina.

WĘGRY: Cisza i krzyk, Własną drogą, Dziewczyna z diabelskiej przystani, Na miłość nigdy nie jest za późno, Wyspa na lądzie.

WŁOCHY: Gorące życie, Gringo, Król Edyp, Każdemu swoje, Sprawa honorowa, Siedmiu braci Cervi.

ZSRR: Apel odważnych, Bohater dalekiego wschodu, Kochałem cię, Na Rusi, Dom i gospodarz, Dożyjemy do poniedziałku, Kamienny krzyż, Twój współczesny, Szósty lipca, Żelazny potok, Manewry „Dniepr", Tylko jedno życie, Za frontem, Dla zabicia czasu, Bracia Karamazow, Wiryneja, Martwy sezon, Wojna i pokój (IV), Trzy dni Wiktora Czernyszewa, Październik, Taszkient — miasto chleba, Złote cielę, Żywy trup, Niezdolny do służby liniowej, Przeciw Wranglowi.